





Jazz è una lampada Fabbian



Jazz design Roberto Pamió & Associates. / Lampada da parete in cristallo pressato di forma cilindrica, parzialmente verniciato bianco. Elettificazione a tensione di rete. / Pressed crystal, cylindrical shaped wall light, which has been partially painted white. Mains voltage electrical supply. / Applique de pared en cristal pressado de forma cilíndrica, pintado parcialmente de blanco. Electrificación con tensión de red. Wandleuchte aus zylinderförmig gepresstem Kristallglas, teilweise weiß lackiert. Elektrifizierung auf Netzspannung. / Applique en verre pressé de forme cylindrique, partiellement peint en blanc. Electrification sur tension secteur.

Fabbian

Fabbian Illuminazione spa
50 via Santa Brigida
31020 Castelmuro di Resana
Treviso, Italy

tel. +39 0423 4848
fax +39 0423 484395
fabbian@fabbian.com
www.fabbian.com

1992 G. Azzurro, C&A

www.horm.it - horm@horm.it - tel. +39 0434 640733

H O R M
il mobile vive

Nuove forme per nuovi scenari dello spazio ufficio.
i Satelliti S/260. L'evoluzione continua.

New forms for new office scenarios.
i Satelliti S/260. In constant evolution.



domus

Abbonati!
Ogni mese Domus
definisce il mondo
dell'architettura
e del design
Subscribe!
Every month
Domus defines the
world of architecture
and design



Abbonati a Domus
compila e spedisce
la cartolina
che trovi qui
accanto oppure
telefona al numero
verde 800 001 199
e-mail
uf.abbonamenti@
edidomus.it
fax 039 838286

domus

Outside Italy
You can subscribe
to domus using
the card opposite
or telephone
+39 0282472276
e-mail
subscriptions@
edidomus.it
fax
+39 0282472383

45 hotel all'insegna
del design per vacanze
davvero esclusive:
Herbert Ypma ridefinisce i
canoni dell'ospitalità
tradizionale in un volume
da collezione.
256 pagine,
527 illustrazioni
39.000 lire
anziché 55.000 lire

italian edition



Subscription

Outside Italy

☐ I would like to subscribe to Domus

☐ Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US\$ 103 ☐ DM 224 ☐ Euro 114,85
☐ Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US\$ 138 ☐ DM 300 ☐ Euro 153,38

Please send the subscription to the following address
(please write in block capitals):

Name	
Surname	
Number & Street	
Town	Postal code
State/Region	
Country	
Telephone	Fax

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only for the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising there from. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies for the purpose of informing you

Abbonamento

Italia

Desidero abbonarmi a Domus

☐ Annuale (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino"
£.120.000 anziché £.165.000
☐ Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD Rom
"Berlino" £.110.000 anziché £.165.000
(allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

Effettuate la spedizione al seguente nominativo:
(scrivere in stampatello)

Cognome	
Nome	
Indirizzo	n°
Località	
Cap	Prov
Telefono	Fax

Scego la seguente modalità di pagamento:

☐ Bollettino postale che mi invierete
☐ Allego assegno non trasferibile intestato
a Editoriale Domus S.p.A.
☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito:

☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Carta n°	
Scadenza	
Data	Firma

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, al sol fine della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre

per finalità di promozione commerciale della nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è: teleprofessional S.r.l., via Merlana 17/A, 20052 Monza (MI)

Editoriale Domus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

Editoriale Domus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO (MI)

PLEASE
AFFIX
POSTAGE

NON
AFFRANCARE
Affrancatura ordinaria a
carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di Credito n.7377
presso l'Ufficio Postale
di Milano A.D. (Aut. Dir.
Prov. P.T. N.
Z/607761/TM/7377
del 17/4/85)



DIEZIS, SISTEMA DI SEDUTE PROGETTATO DA ANTONIO CITTERIO E PAOLO NUKI.

B&B
ITALIA

PER INFORMAZIONI: numero verde 800 016 370 - e-mail: info@bbitalia.it - www.bbitalia.it - **B&B ITALIA STORES:** MILANO, via Duri 14 - LONDON, 250 Brompton Road - KÖLN, Hohenzollernring 74 - HANNOVER, Osterstrasse 3 - NEW YORK, 150 East 58th Street - SEATTLE, 1300 Western Ave. - WASHINGTON, 1300 Connecticut Ave. - SEEDU, 93-4 Moonhwa Bldg., Nonhyon-Dong, Kagnam-Gu - TOKYO, Ebisu Prime Square 1F 1-1-40 Hiroo Shibuya-ku - OSAKA, 3-5-7 Honmachi Chuoh-ku



Fantoni Spa
33010 Osoppo (UD) Italy
Tel. +39 0432 876346
Fax +39 0432 985246
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

zero+ funzionalità, mobilità,
eleganza, colore, spazio = zero+
system. Mobili multifunzionali,
tavoli regolabili in altezza, pareti
attrezzate mobili, schermi
fotocolorabili declinabili
secondo il proprio "senso del
colore".



zero+ system
design: Mario Breggi,
Michael Büchelardi

0+

fantoni

70
window
interior
design

Segnali di eccellenza dagli uomini Silent Gliss

La committenza desiderava una nuova sede che rispecchiasse la filosofia dell'azienda che produce alta tecnologia e investe nella ricerca.

L'impianto regolare 53X33 è diviso in due corpi, sul fronte strada gli uffici, profondi dieci metri si differenziano dal capannone retrostante nella struttura e nei materiali. La facciata è disegnata dalle due torri trasparenti degli ascensori e dalle grandi vetrate che si sviluppano sui due piani.

Architetto Stefano Seneca

Uffici Memphis

Le trasparenze e la luce naturale sono "controllate" da un sistema di tende in tessuto screen, che esternamente donano alla facciata l'immagine di una grande superficie bianca.

Lo spazio interno è concepito come un unico ambiente privo d'interruzioni. Dove era necessario separare gli ambienti, sono state realizzate pareti mobili in vetro trasparente. Gli ambienti uffici invece, sono pensati come openspace divisi da elementi di arredo che separano visivamente le postazioni di lavoro sino ad un'altezza di 170 cm. I sistemi per tende con tessuti semitrasparenti creano atmosfere riservate e rilassanti negli spazi di lavoro.



Architetto Stefano Seneca
Nato a Milano il 2 ottobre 1966.
Si laurea in architettura a Milano nel 1993. Dopo una collaborazione con lo Studio Remignani Associati nel 1994 apre lo studio a Como.
Nel 1996 si associa con Anna Castelli.

Architetti Associati
Stefano Seneca Anna Castelli
Piazza Grimaldi, 8
22100 Como
tel/fax 02- 804543

Ad. Ogilvy & Mather

ANTWERPEN
ATHENS
BANGKOK
BARCELONA
BERLIN
CANNES
CHICAGO
COPENHAGEN
FRANKFURT
HONG-KONG
KÖLN
LISBOA
LONDON
LOS ANGELES
LUXEMBOURG
MIAMI

MILAN
MOSCOW
MÜNCHEN
NEW YORK
OSLO
PARIS
ROME
ROTTERDAM
SEOUL
SHANGHAI
SINGAPORE
ST. PETERSBURG
STOCKHOLM
TAIWAN
TEL AVIV
ZÜRICH

Boffi
boffi.com +39 03 62 55 72 00

Alfa Romeo presenta
la nuova Alfa 156 e Sportwagon.
La bellezza non basta.

www.alfaromeo.it

Ricominciamo a sognare.



Il nuovo design di Giugiaro,
l'interpretazione più attuale della
vocazione sportiva unita alla
massima eleganza.



Nuova plancia bicolore
e tono su tono,
per una rinnovata eleganza.
Nuovo tessuto Alfatec®.



I nuovi motori. Il 1.9 JTD Multijet
Common Rail 16V da 140 CV
di seconda generazione. Il 2.0 JTS
da 165 CV con iniezione diretta.



Nuova Alfa 156



Alfa 156 Berlina: Consumi (litri/100 km) ciclo combinato: 5,9 (1.9 JTD Multijet 140 CV) - 8,6 (2.0 JTS); Emissioni CO₂ (g/km): 157 (1.9 JTD Multijet 140 CV) - 206 (2.0 JTS)
Alfa 156 Sportwagon: Consumi (litri/100 km) ciclo combinato: 6,1 (1.9 JTD Multijet 140 CV) - 8,9 (2.0 JTS); Emissioni CO₂ (g/km): 161 (1.9 JTD Multijet 140 CV) - 212 (2.0 JTS)

7 SECOLI DI ARCHITETTURA.



Vero Coppo di Possagno. Quello Originale.

DA 7 SECOLI NEL TERRITORIO DI POSSAGNO NASCE UNO DEGLI ELEMENTI DELLA COSTRUZIONE PIÙ AFFASCINANTI E PIÙ CONCRETI: IL COPPO.

DOPO 7 SECOLI, DALLE FORNACI UBICATE NEL TERRITORIO DI POSSAGNO NASCE IL MARCHIO VERO COPPO DI POSSAGNO, PER TUTELARE UN PATRIMONIO DI STORIA, CULTURA, TRADIZIONE E SAPIENZA.

IL MARCHIO CONTRADDISTINGUE SOLO COPPI PRODOTTI A POSSAGNO NEL RISPETTO DELL'AMBIENTE, SUGGERENDO L'IMPEGNO A GARANTIRE, AL DI LÀ DEI SINGOLI MARCHI, LA QUALITÀ DEL PRODOTTO, GRAZIE ALL'ADOZIONE DELLE PIÙ MODERNE TECNOLOGIE, QUALI LA COTTURA IN FORNI A TUNNEL.

QUINDI, QUANDO DOVRETE SCEGLIERE IL LATERIZIO DA COPERTURA, VESTITE LA VOSTRA CASA O IL VOSTRO PROGETTO DEL FASCINO, DELLA CULTURA, DELLA QUALITÀ DEL VERO COPPO DI POSSAGNO.

INDUSTRIE
COTTO POSSAGNO



www.cottopossagno.com - Tel. 0423 920 777
www.vardanega-isidoro.com - Tel. 0423 544 011

Inside and outside. The Siedle System. www.siedle.com



SSS SIEDLE

Where can I find the world's best contemporary interior products?



From designer-makers to renowned manufacturers, you'll find that 100% Design's 450 plus hand picked exhibitors represent the best in contemporary furniture and lighting, wall and floor coverings, kitchens and bathrooms, accessories, textiles and architectural fittings.

100% Design is the world's favourite contemporary design event, with buyers drawn by its vibrant atmosphere (which makes doing business a real pleasure) and its stringent focus on the best of contemporary design.

100% Design 25-28 September 2003
Earls Court 2, London, UK

100% Design is open to trade and professional visitors from 25-28 September 2003 and to the public on 28 September only. Strictly no children under the age of 16 from 25-27 September

Trade visitors can save £15 by pre-registering before 19 September to receive their complimentary entry badge. Register online at www.100percentdesign.co.uk
For trade registration queries please call +44 (0) 870 429 4522

For show information please visit www.100percentdesign.co.uk
tel: +44 (0) 20 8910 7724 or
email: 100info@reedexpo.co.uk

100%DESIGN

ernestomeda

IF YOU ARE LOOKING FOR SOMETHING MORE THAN ITALIAN DESIGN, IF YOU EXPECT THE BEST THAT ITALY HAS TO OFFER, THEN ERNESTOMEDA HAS THE KITCHEN OF YOUR DREAMS. YES, BECAUSE ERNESTOMEDA IS ONE OF ITALY'S LEADING DESIGN BRANDS: BEAUTIFUL DESIGN, TOP QUALITY AND MAXIMUM RELIABILITY, ACCEPTED AND ACKNOWLEDGED BY THE WORLD'S MOST DEMANDING MARKETS.

FOR DISCERNING PEOPLE ONLY

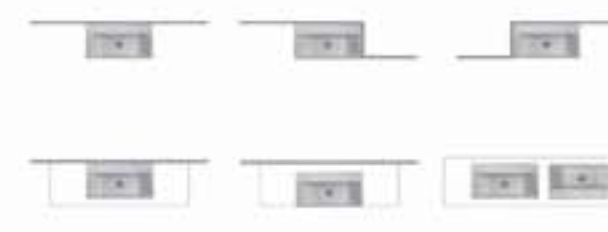
Model Silverbox Design Pietro Arosio Quality Certified ISO 9001:2000 info +39 0721 48991 Web Site www.ernestomeda.it Country Italy

● **VERSO 70** - wc/bidet sospesi

CATALANO

Sistemi per vivere il bagno®

Sistema **VERSO**



CERAMICA CATALANO srl
Str. Prov. Falerina km 7,200
I - 011034 Faleria di Roma (VT)
Tel. +39 (0)761 5661 Fax +39 (0)761 574304
segreteria@catalano.it
venditeitalia@catalano.it
export@catalano.it
www.catalano.it

Show room
via Molino delle armi n° 25
angolo via S. Croce
20123 Milano
tel. +39 (02) 83241398 - 89418540

essenzialità e versatilità

Sistema VERSO 70 - wc/bidet sospesi - disegno Studio Marini - foto: Studio Cignelli

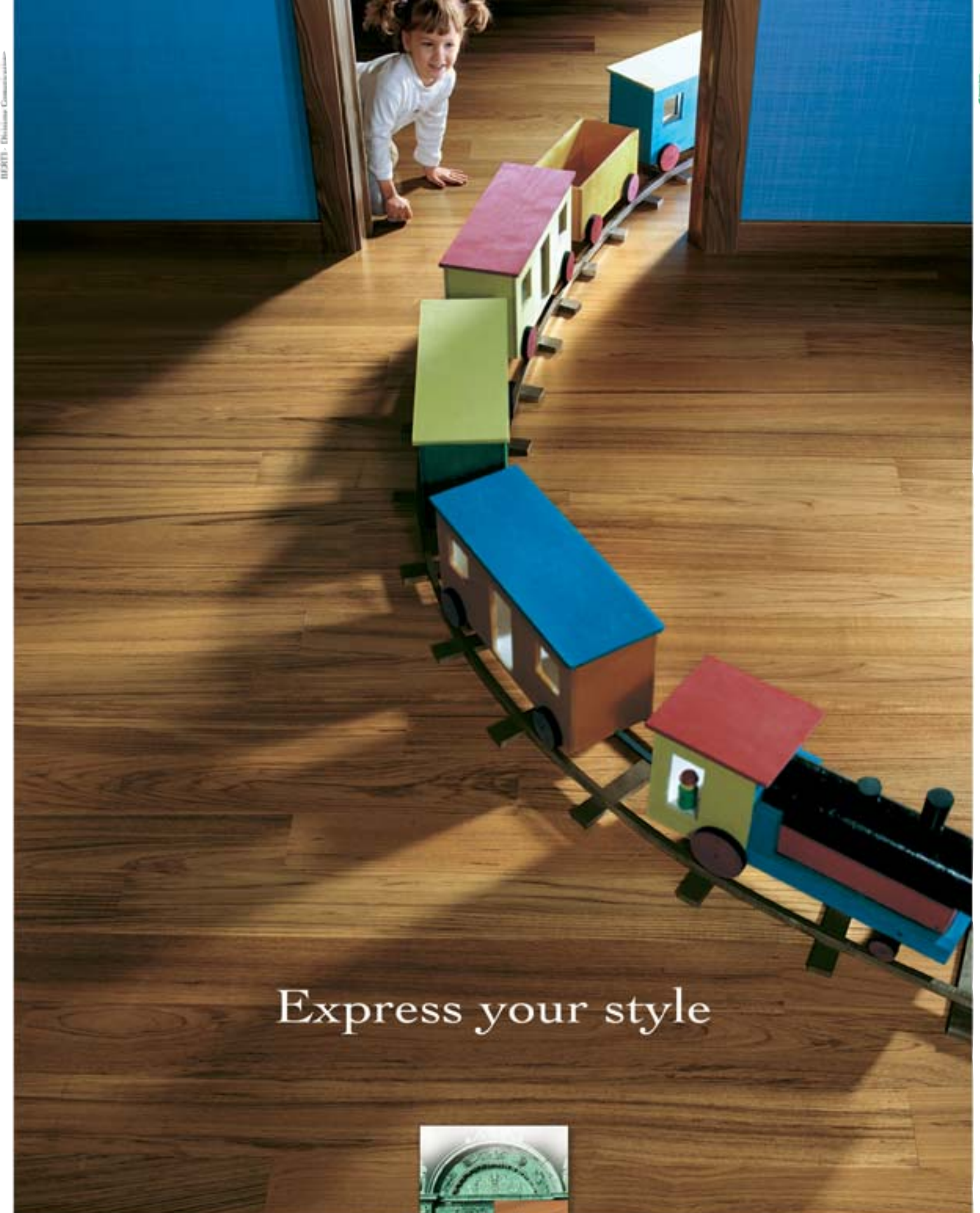


Solo con noi "sposate" qualità e fiducia



"L'affidabilità secondo HOPPE"

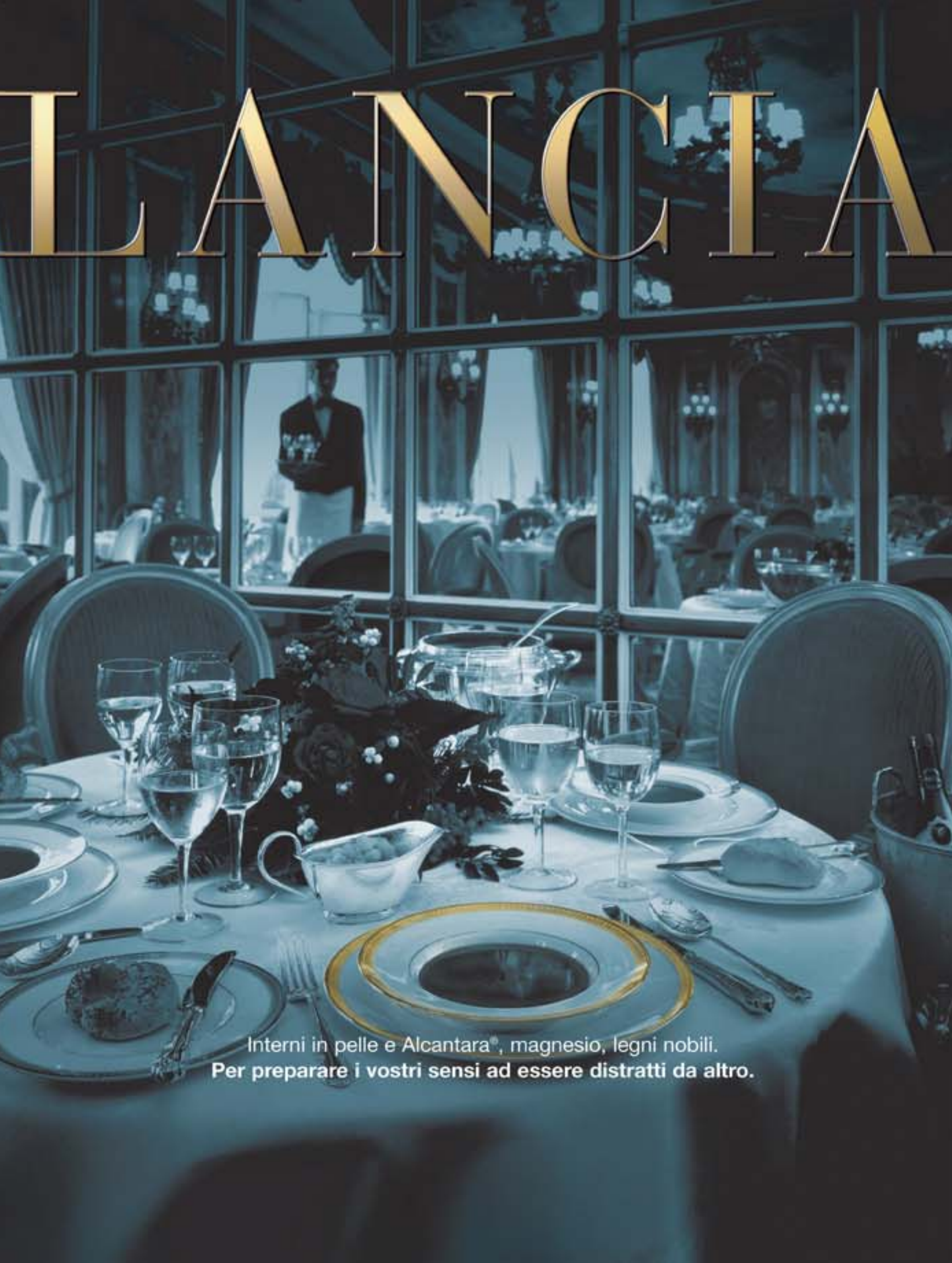
La nostra filosofia è realizzare maniglie che mantengono le proprie promesse, con un elevato standard qualitativo esteticamente piacevole. Con HOPPE avete la certezza di scegliere una maniglia curata nei dettagli che Vi accompagnerà nel tempo. Verificate e toccate con mano l'affidabilità senza paragoni.



Express your style



LANCIA LANCIA



Interni in pelle e Alcantara®, magnesio, legni nobili.
Per preparare i vostri sensi ad essere distratti da altro.



LANCIA PHEDRA. SAPER VIAGGIARE È UN'ARTE.

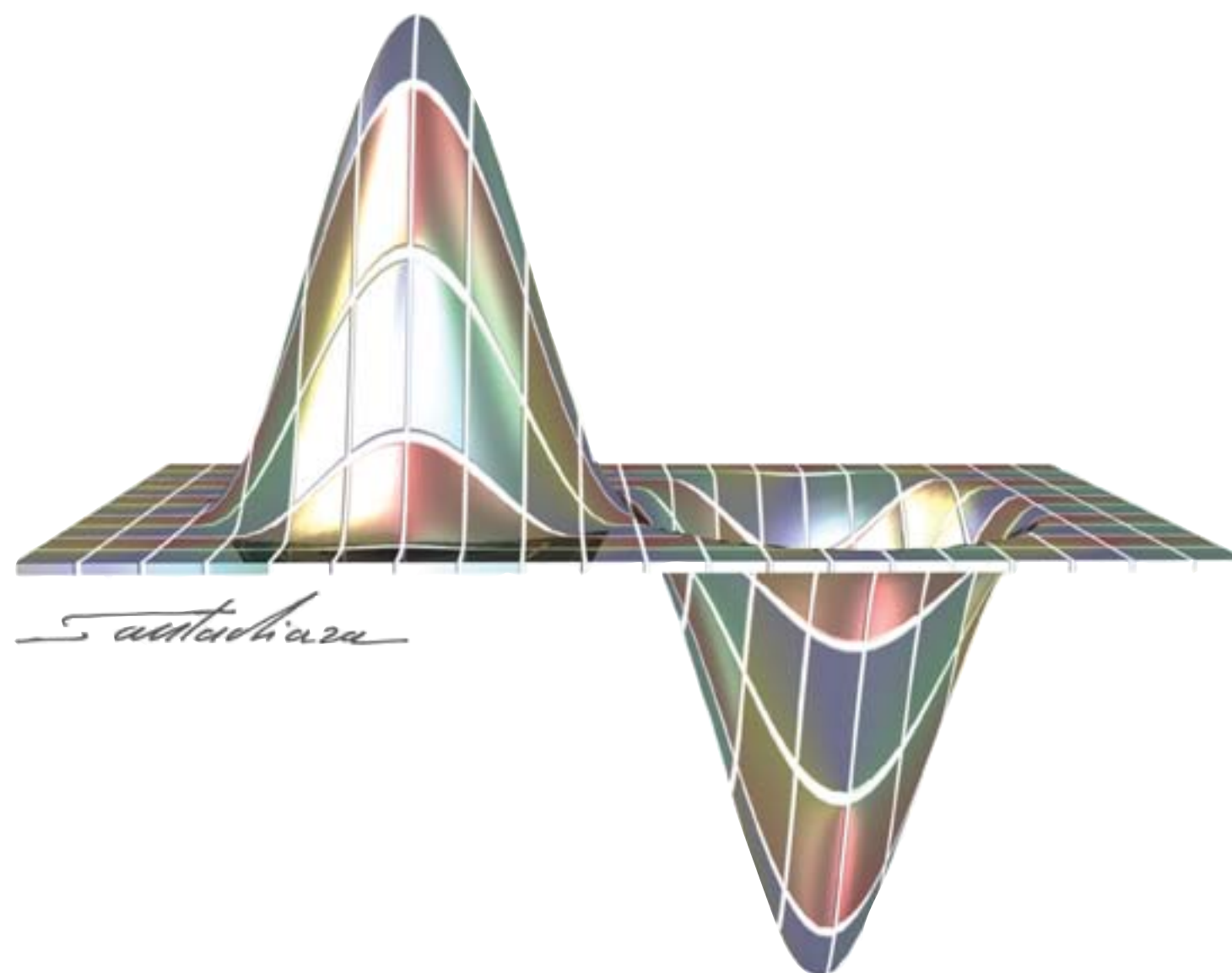
Interni in Alcantara®, rifiniture in mogano. Cerchi in lega. Climatizzatore automatico multizona. Cruise control. Fari automatici. Porte laterali scorrevoli elettriche. Sedili anteriori elettrici e girevoli. Autoradio con CD changer e 8 altoparlanti. Navigatore con Connect. ESP. Telefono con vivavoce. 7 o 6 posti.* Motori 2.0 16v (136 CV) benzina e 2.2 JTD (128 CV).

Executive Contact Center 800.843747



www.buy@lancia.com

*contenuti di serie riferiti all'allestimento Emblema



SALONE INTERNAZIONALE
DELLA CERAMICA PER EDILIZIA E DELL'ARREDOBAGNO

CERSAIE
BOLOGNA ■ ITALY

30 SETTEMBRE/5 OTTOBRE 2003

www.cersaie.it

SETTORI ESPOSITIVI

PIASTRELLE DI CERAMICA • APPARECCHIATURE IGIENICO-SANITARIE • ARREDAMENTI PER AMBIENTE BAGNO •
ARREDOCERAMICA E CAMINETTI • ATTREZZATURE E MATERIALI PER LA POSA E L'ESPOSIZIONE
DI PRODOTTI CERAMICI • MATERIE PRIME SEMILAVORATI, ATTREZZATURE PER PRODOTTI CERAMICI

Organizzato da **EDI.CER. spa**

Promosso da **ASSOPIASTRELLE**

In collaborazione con **BolognaFiere**

Segreteria Operativa: PROMOS srl - P.O.Box 103 - 40050 CENTERGROSS BOLOGNA - Tel. 051.6646000 - Fax 051.862514
Ufficio Stampa: EDI.CER. spa - Viale Monte Santo 40 - 41049 SASSUOLO MODENA - Tel. 0536.818111 - Fax 0536.807935

Serie Metalli

COLLEZIONE METALLI PRINT

ABET LAMINATI **print**
www.abet-laminati.it/



Azienda leader in Italia
nella produzione di
pavimenti sopraelevati,
forte di tecnologie gestionali
e produttive
sempre all'avanguardia
e di una rete di vendita
in grado di seguire il cliente
dalla fase di progettazione
all'assistenza post-vendita,
Nesite è presente
nei principali mercati europei,
medio-orientali, asiatici e americani.

NESITE®

alza il livello dell'ambiente



Nesite S.p.A.
Via L. da Vinci, 20
35028 Piove di Sacco
T +39.0499713311
F +39.0499713313/4
www.nesite.com
nesite@nesite.com

Filiale di Roma
Via Tommaso
Arcidiacono 68/H
Roma
T +39.06.51530265
F +39.06.51530251

Filiale di Milano
Centro Direzionale
Milanofiori-Assago
Edificio F.n.725
T +39.02.57514321
F +39.02.57514655

Ufficio di Torino
Centro Direzionale
Piero della Francesca
Corso Svizzera, 185/bis
Edificio, 4
T +39.011.7410981
F +39.011.7410394

NOZ

Made in Italy, dentro e fuori.



Carlo Nobili Spa Rubinetterie Via Lagone 32 28021 Borgomanero NO Tel. 0322 844555 Fax 0322 846489 www.nobili-spa.com info@nobili-spa.com

NOBILI



Domus
Academy

GRUPPO WEBEGG

www.domusacademy.it

Master Courses

from January to December 2004

I più prestigiosi per tradizione e storia tra i percorsi formativi di Domus Academy sono i Corsi di Master.

Concepiti per lo sviluppo di particolari professionalità creative negli ambiti più avanzati del progetto, i corsi approdano al conferimento di un diploma di Master, certificato dalla University of Wales e quindi riconosciuto a livello internazionale, in una di queste aree: Design, Fashion Design, I-Design, Urban Management & City Design.

By tradition, the most sought-after courses of Domus Academy are the Master Courses.

Conceived to develop specific professional skills within the ambit of advanced project areas, the courses end with a Master Diploma, validated by the University of Wales and therefore recognized world-wide, in one of the following areas: Design, Fashion Design, I-Design, Urban Management & City Design.

Master in Urban Management & City Design

La nuova e più complessa domanda di capacità progettuale e decisionale nel governo delle città richiede competenze professionali in grado di elaborare visioni positive di sviluppo e concrete strategie di crescita e di gestione. Il Master in Urban Management & City Design forma dei professionisti che rispondono a queste caratteristiche.

The new and more complex demand of project and decisional skills requested by municipal authorities highlight the need of professionals able to design positive development views, practical growth and management strategies. The Master in Urban Management & City Design forms professionals able to manage all these issues.

Scholarship competition

Domus Academy e Pirelli Real Estate bandiscono un concorso di idee per il recupero e la riqualificazione di un'area industriale alle porte di Torino. Il vincitore riceverà una borsa di studio a copertura totale per frequentare il Master nel 2004 e un assegno di studio. Il bando del concorso è scaricabile da www.domusacademy.it.

Domus Academy and Pirelli Real Estate advertise a competition of ideas for the requalification of an industrial area located in the Turin suburbs. The competition's winner will get a scholarship for the Master in UM & CD 2004 and a bursary. The complete notice of competition is available on www.domusacademy.it.

Master in Fashion Design

Studiare Fashion Design a Milano è un'esperienza unica, che permette un diretto contatto con il mondo della moda italiana. Principale obiettivo del Master è porre i partecipanti in presa diretta con la realtà e l'evoluzione del Sistema Moda, così che possano operare sia nel Fashion Design, per la progettazione di abiti, tessuti, accessori, sia con ruoli di Design Direction nel management del settore.

Studying Fashion Design in Milan is a unique experience that enables participants to get to know the Italian Fashion. The main target of the Master is to allow students to be in close contact with the reality and the evolution of the Fashion System, in order to provide them with the right tools to either design garments, fabrics and accessories for the world of Fashion Design or to operate in the Design Direction.

Master in I-Design

Il Master in I-Design nasce da una sfida: portare nel mondo della Information & Communication Technology l'originalità della cultura del Design Italiano. Obiettivo principale del Master è formare progettisti che posseggano da una parte gli strumenti pratici e concettuali per entrare nel mondo del lavoro e che siano, dall'altra, capaci di partecipare attivamente alla generazione di nuovi concept e strategie per la ICT, unendo sensibilità progettuali e creative a competenze più tecniche e orientate al mercato.

The Master in I-Design was born from a unique challenge: to bring the culture of Italian Design to the world of the Information & Communication Technology. The Master in I-Design mainly aims at providing participants with the conceptual and operational tools to play active and core roles in the ICT world, matching design and creative skills to much more technical market-oriented competence.

Master in Design

È il corso storico di Domus Academy, dal quale è stata originata più di una generazione di progettisti. Il corso mira a sviluppare personalità che siano in grado di coniugare una sicura capacità professionale alla volontà di giocare un ruolo attivo nell'affermazione di nuove intuizioni, visioni estetiche e valori culturali.

It can be regarded as the historical course of Domus Academy, which gave birth to more than a generation of designers. The course aims at developing professionals able to combine their skills with the desire to actively explore new grounds, new aesthetic approaches and cultural values.

COSÌ ABITABILE. COSÌ VIVIBILE.



studio@alno.it

Ricerca-qualità-design, sono le costanti dell'impegno che ALNO investe in ogni suo progetto, per creare cucine uniche, ricche di fascino e personalità, nella migliore tradizione della tecnologia e qualità "made in Germany".



I nuovi concetti ergonomici e l'estrema flessibilità del sistema ALNO, consentono di realizzare soluzioni individuali mai raggiunte prima, caratterizzate da funzionalità, comfort e sicurezza. Queste prerogative rendono la cucina così abitabile, così vivibile, che diventa il centro delle vostre attività quotidiane (e non solo le vostre!). ALNO è la cucina concepita intorno a voi, come avete sempre desiderato. Willkommen in der Welt der Küche, benvenuti nel mondo della cucina!

Per informazioni su prodotti e finanziamenti a tasso zero:
ALNO Italia SpA - Numero Verde: 800 404610 - Email: mail@alno.it - www.alno.it

ALNO[®]
DIE WELT DER KÜCHE

Porte Blindate Torterolo & Re

Sicurezza D'Autore

dream

Il rigore dei contenuti tecnologici delle porte blindate Torterolo & Re si arricchisce di un linguaggio estetico esclusivo: dalla collaborazione con Pininfarina sono nate Shield, Wave e Dream, le prime porte blindate di design. Dedicate a chi ama lo stile, sono realizzate secondo le più avanzate concezioni tecniche del settore ed emozionano con forme, materiali e colori che trasformano la sicurezza in piacere puro. La nuova collezione testimonia la continua evoluzione di Torterolo & Re nel segno della ricerca e dello stile.

TORTEROLO & RE

PORTE BLINDATE

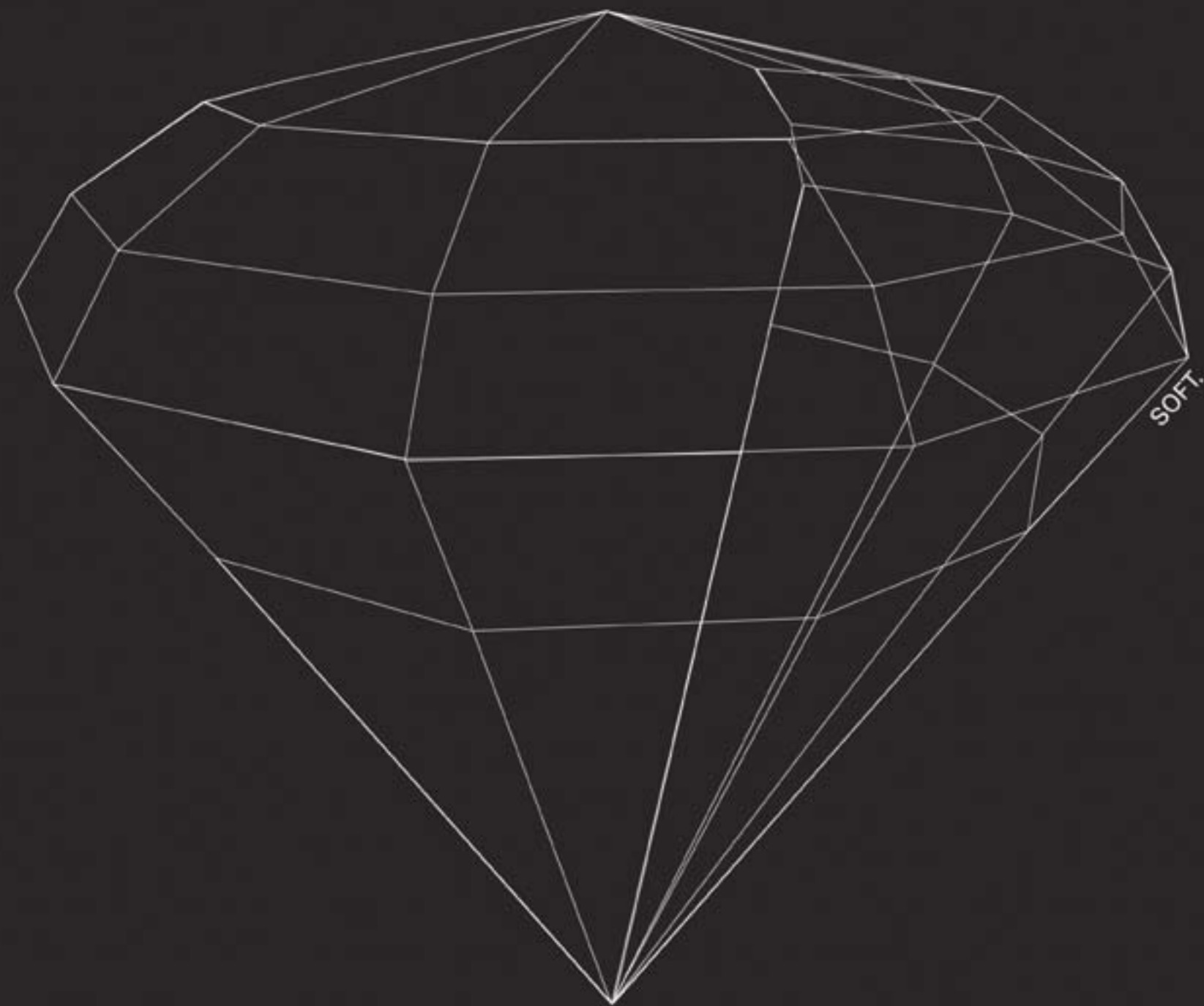
www.torteroloere.it
E mail info@torteroloere.it

Numero Verde
800-753947



00000000


"Dream" by *pininfarina*



PUSH IT.

GE Plastics introduces Tactile Resins.
Now anything hard can be soft.

GE Plastics.
www.geaesthetics.com

imagination at work 

CITTERIO for Architecture



 **CITTERIO**

Citterio S.p.A

23844 Sirone (Lecco) Italia

Via Don G. Brambilla 16/18

Telefono ++39-031-853545

Telefax ++39-031-853529

e-mail: vendite@citteriospa.com

Internet: <http://www.citteriospa.com>



SEALED/NP3/POINT

Design:

Franco Mirenzi, Vittorio Parigi

U.T. Citterio

Qualunque sia la vostra idea di comodità.



Interni di ultima generazione con sedili ripiegabili e abbattibili.
Fiat Stilo 5 porte. E lo spazio cambia con te.

Prova il
JTD
common rail

Quando si dice talento per lo spazio, non ci sono dubbi: leader nella categoria per volume interno, abitacolo alto che moltiplica abitabilità e modularità, e in più, motori 1.9 JTD Common Rail, sicurezza e tecnologia da prima della classe... È Fiat Stilo 5 porte, l'unica che riesce a stare dietro alle esigenze della tua famiglia.

Fiat Stilo. Piena di vita.

FIAT



a different point of view



Nuova serie civile Élos di ABB.



Ora potete aprire gli occhi.

Élos



Élos Soft



Élos Smart

Li avete aperti? Allora potete vedere un mondo nuovo in cui la funzionalità e l'estetica si fondono con armonia. È il mondo di Élos. Un mondo in cui i materiali di pregio creano forme pure ed eleganti, un mondo pieno di colori, di riflessi e di sfumature. Ma anche un mondo di tranquillità, benessere e libertà grazie a DomusTech, il sistema che rende la casa più sicura, confortevole e che permette di avere tutto sotto controllo sempre e ovunque. Élos è un mondo nuovo, merita di essere visto.


AEG

Queste due aziende hanno un pensiero in comune: la vostra salute

VALCUCINE

In commercio esistono forni che utilizzano come isolante termico un materiale che, durante le prime cotture, emana metilisocianato, una sostanza tossica per la nostra salute. AEG adotta una speciale "lana bianca" che risolve il problema delle emissioni e riduce il consumo di energia grazie al suo alto potere isolante. AEG ha anche dotato il piano cottura di uno speciale bruciatore brevettato che migliora la combustione e riduce l'emissione di gas tossici.

Valcucine controlla le emissioni di formaldeide rispettando la severa normativa tedesca. Controlla la radioattività del legno per garantire che non provenga da zone fortemente contaminate dal disastro nucleare di Chernobyl. Valcucine ha eliminato le sostanze organiche derivanti dalle vernici sintetiche perchè ha adottato una tecnica di verniciatura ad acqua e finiture a base di oli e cere naturali.

AEG e VALCUCINE hanno conseguito la certificazione ambientale UNI EN ISO 14001 che obbliga le aziende ad adottare piani di risparmio energetico e di rispetto ambientale. Inoltre pensano alla salute del pianeta partecipando ai progetti di riforestazione dell'associazione Bioforest.

VALCUCINE e AEG ti regalano "Guida all'acquisto di una cucina di qualità" 121 pagine di utili informazioni, elaborate in 5 anni di lavoro da tecnici ed esperti, per conoscere, confrontare e capire un prodotto complesso come la cucina. Richiedila al numero verde.

800-117511
www.aeg-elettrodomesti.it



800-019062
www.valcucine.it



www.aliasdesign.it info@aliasdesign.it

Alias

Grumello del Monte (Bergamo) Italia

tel. +39 035 44 22 511 fax +39 035 44 22 590

lettino outdoor design Giandomenico Belotti



CONCEPT
INTERNATIONAL OFFICE

SISTEMI OPERATIVI
SISTEMI DIREZIONALI
PARETI DIVISORIE
LIBRERIE
ARCHIVIAZIONE

TooWay > sistema per ufficio operativo
design Castiglia Associati with K. Miksza

Rimadesio: soluzioni Life & Work

Con la collezione Life & Work di Rimadesio, spazi domestici e ambienti di lavoro diventano situazioni complementari, da risolvere in modo coordinato, che spaziano dalle porte alle librerie, dai contenitori ai complementi d'arredo. La collezione è versatile, caratterizzata da un alto grado di sofisticazione tecnologica. Alluminio e vetro sono i materiali principali, cui si aggiungono i legni e il marmo, generando accostamenti originali e proposte inedite. In queste pagine sono suggerite due soluzioni per lo spazio domestico che mettono in piena luce tre prodotti – Zenit, Flat e

Plana Slim – disegnati da Giuseppe Bavuso, progettista dell'intera collezione Life & Work Rimadesio. In questa pagina si può apprezzare Zenit, il sistema per esporre e contenere, pensato per ogni zona della casa, caratterizzato da leggerezza e luminosità. L'eccezionale versatilità compositiva permette di posizionare ogni elemento nella quantità e all'altezza desiderate, semplicemente fissandolo ai montanti in alluminio, privi di fori o agganci prefissati. Il sistema offre rapidità e facilità di montaggio, nonché la possibilità di variare le composizioni nel tempo.

I montanti possono essere fissati a tutta altezza, da soffitto a pavimento, oppure a parete. Mensole, contenitori, vetrine, cassettiere e numerosi altri accessori permettono di attrezzare Zenit secondo necessità. Tra le ultime acquisizioni della collezione c'è Flat, il tavolo al centro della composizione illustrata nella pagina a destra. Dall'aspetto semplice e minimale, Flat è una sintesi di design e tecnologia, dove la forma morbida e armoniosa della struttura in alluminio si contrappone al rigore del piano d'appoggio, realizzabile in vetro stratificato

laccato lucido, in legno o marmo bianco di Carrara. Il tavolo è completamente smontabile: la tecnologia per l'assemblaggio è davvero sofisticata e racchiusa all'interno degli estrusi d'alluminio che formano il telaio, senza viti e giunzioni a vista. Sullo sfondo dell'ambiente illustrato nella pagina di destra si nota Plana Slim, una porta a battente dalle caratteristiche estetiche davvero innovative. Un'unica superficie perfettamente lineare è inserita fra il sottilissimo profilo d'alluminio e il pannello interno, qui proposto in rovere sbiancato.



Nella collezione Life & Work di Rimadesio, interamente progettata da Giuseppe Bavuso, eleganza, leggerezza e versatilità sono protagoniste. Il sistema Zenit (sopra) permette di costruire soluzioni adatte a tutti gli ambienti della casa. I montanti d'alluminio, privi di fori o agganci prestabiliti, possono essere fissati a tutta altezza, da

soffitto a pavimento, oppure a parete. I montanti reggono mensole, contenitori, vetrine, cassettiere e numerosi altri accessori, disponibili in numerose finiture, tra le quali il rovere sbiancato qui suggerito. Il tavolo Flat, al centro della pagina accanto, è completamente smontabile, senza viti e giunzioni a vista

In Rimadesio's Life & Work collection, designed by Giuseppe Bavuso, the protagonists are elegance, lightness and versatility. The Zenit system, above, makes it possible to construct solutions suited to every room in the house. Aluminium uprights, devoid of pre-established holes or connections, can be fastened at a full floor-to-ceiling heights or on the wall.

The uprights support shelves, case pieces, showcases, chests of drawers and numerous other accessories, which are available in numerous finishes, including the bleached oak shown here. The Flat table, at the centre of the opposite page, is completely demountable without visible screws or joints

Rimadesio: Life & Work solutions

Through Rimadesio's Life & Work collection, domestic and work spaces become complementary environments to be developed in a coordinated fashion, ranging from doors to bookcases and case pieces to furniture accessories. The collection is versatile, characterized by a high degree of technological sophistication. The principal materials are aluminium and glass, to which wood and marble are added to generate original combinations and novel models. Suggested on these pages are two

solutions for domestic space that spotlight three products – Zenit, Flat and Plana Slim – designed by Giuseppe Bavuso, who is responsible for the entire Rimadesio Life & Work collection. To the opposite page is Zenit; a display and storage system for every area in the home, it is characterized by lightness and luminosity. Exceptional compositional versatility allows the user to position each element according to the desired quantity and height, simply by fastening it to aluminium uprights free of prefixed holes or connections. The system offers

rapidity and ease of assembly as well as the option of varying compositions over time. Uprights can be fixed at full floor-to-ceiling heights or on the wall. Shelves, case goods, showcases, chests of drawers and numerous other accessories allow users to furnish Zenit according to their needs. One of the collection's latest acquisitions is Flat, the table at the centre of the composition shown at right. Vaunting a simple, minimal look, Flat is a synthesis of design and technology in which the soft, harmonious shape of the aluminium structure counterpoints the rigour of

the top. The latter can be made of glossy lacquered stratified glass, wood or white Carrara marble. The table is completely demountable. The sophisticated assembly technology is hidden away on the inside of the aluminium extrusions that make up the frame, without no screws or joints visible. Notable in the background of the setting shown at right is Plana Slim, a side-hinged door with aesthetic characteristics that are truly innovative. A unique, perfectly linear surface is fitted between a wafer-thin aluminium profile and an interior panel, offered here in



La porta Plana Slim presenta un'unica superficie perfettamente lineare che è inserita fra il sottilissimo profilo d'alluminio e il pannello interno. Il copristipite ha uno spessore minimo. L'azienda fornisce un falso telaio specifico di facile installazione e regolabile in funzione dello spessore delle pareti (da 10,5 a 12,5 cm)

The Plana Slim door vaunts a unique, perfectly linear surface that is fitted between a wafer-thin aluminium profile and the interior panel. The masking profile has a minimal thickness. The company supplies a specific false frame that is easy to install and can be adjusted according to the walls' thickness (from 10.5 to 12.5 cm)

Rimadesio
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623171
F +39-0362317317
Numero verde 800-901439
rimadesio@rimadesio.it
www.rimadesio.it

Rex Built-In: le lavastoviglie intelligenti

La cucina è diventata il luogo nel quale si concentrano innumerevoli attività domestiche e familiari: le apparecchiature installate al suo interno non possono essere invasive e tanto meno rumorose. Le lavastoviglie Techna Rex di nuova generazione offrono le migliori prestazioni di lavaggio (tutti i modelli sono in classe A di efficacia di lavaggio), i minimi consumi di energia (tutti i modelli sono in classe A di efficienza energetica), la massima flessibilità d'uso e un livello di silenziosità mai raggiunto sinora. La rumorosità è stata ridotta di almeno il 60% rispetto a quella dei modelli precedenti, arrivando, negli apparecchi top di gamma, a soli 30 dB(A) in pressione sonora, pari a 45 dB in potenza sonora.

Per raggiungere questo traguardo, le nuove lavastoviglie sono state perfezionate nei laboratori di ricerca sul rumore, analizzando i punti critici ed apportando le modifiche necessarie ad ottenere la massima silenziosità: utilizzo di materiali fonoassorbenti per isolare i componenti più rumorosi, adozione di ammortizzatori su vasca e pompe, riprogettazione del circuito idraulico per facilitare la circolazione dell'acqua e diminuirne gli attriti, modifica strutturale dei cestelli per non ostacolare il flusso dell'acqua. Il rumore medio è stato dimezzato, ma soprattutto sono stati eliminati i picchi di frequenze alte e basse, le più fastidiose per l'orecchio umano. I programmi di lavaggio soddisfano ogni esigenza.

Selezionando il programma Automatico, la lavastoviglie sceglie in automatico il ciclo adatto alla quantità di carico e al livello di sporco. Il suo funzionamento è basato sui dati rilevati da un sensore di torbidità, che rileva il grado di sporco delle stoviglie, e dal sistema Fuzzy Logic, che valuta la quantità del carico: sulla base di queste informazioni, la lavastoviglie sceglie il programma di lavaggio più idoneo ad ottimizzare le prestazioni e ridurre i consumi. Con il programma Cristalli si possono lavare bicchieri di cristallo, porcellane e posate d'argento, perché il lavaggio avviene ad una temperatura dell'acqua (40 °C) che evita shock termici. Il programma Intensivo con WRD, prevedendo il prelavaggio caldo con detersivo e un lavaggio energico a 70 °C, permette di lavare anche pentole e teglie molto sporche.

La gamma di nuove lavastoviglie Techna Rex Built-In è davvero completa anche per quanto riguarda l'estetica. Per i cultori del design rigoroso c'è TQ 00 A-NE (in alto), la lavastoviglie della linea Quadro, una High Techna con prestazioni di assoluta affidabilità, Classe AAA per quanto concerne consumi energetici, efficacia di lavaggio e asciugatura.



Chi predilige le linee più morbide e arrotondate sceglierà gli elettrodomestici da incasso della linea Soft, di cui la lavastoviglie TS 00 XE (in basso) fa parte. Anche in questo caso si tratta di un modello High Techna, Classe AAA. Le lavastoviglie Rex sono dotate del sistema di sicurezza integrato Aqualock

The new Techna Rex range of built-in dishwashers offers a wide variety of aesthetic alternatives. For enthusiasts for rigorous design, there is TQ 00 A-NE, above. This dishwasher from the Quadro line offers reliable performance and is rated Class AAA for energy consumption and washing and drying effectiveness. Users who prefer

Inoltre, le opzioni speciali consentono di adattare i singoli programmi alle diverse abitudini o necessità d'uso. L'opzione 3 in 1, per esempio, ottimizza l'azione delle pastiglie che riuniscono in un unico prodotto detersivo, sale e brillantante, molto usate dai consumatori italiani, ai quali è destinata anche l'opzione Extrarisciacquo, pensata per eliminare ogni residuo di detersivo in polvere, il preferito dagli italiani, ma spesso impiegato in dosi eccessive. Infine, la Partenza ritardata permette di posticipare l'avvio del ciclo di 19 ore: il funzionamento silenzioso delle lavastoviglie non arrecherà alcun disturbo, nemmeno nelle ore notturne.

Per migliorare la flessibilità d'uso, lo spazio interno delle lavastoviglie è stato razionalizzato al massimo. Il cesto superiore accoglie una doppia fila di piatti e può essere regolato in altezza, anche a pieno carico, grazie al sistema Lift Basket. Il cesto inferiore è dotato di rastrelliere reclinabili. Il mezzo carico distribuito, infine, dotazione dei modelli elettronici, consente, grazie al funzionamento di entrambi i mulinelli, di lavare al meglio e con consumi minimi i carichi ridotti.

Nei modelli elettromeccanici è possibile lavare mezzo carico di stoviglie, collocandole tutte nel solo cesto inferiore. The kitchen has become the centre of domestic and family activities, and it is imperative that its equipment not be intrusive or noisy. The latest generation of Rex Techna dishwashers feature five-star washing performance (class A for washing effectiveness), near-zero energy consumption (class A for energetic efficiency) and a flexibility of use and noise level never before achieved. Noise has been reduced to at least 60 per cent compared to previous models; in premium units sound pressure drops to no more than 30 dB (A), equivalent to 45 dB in sound power. The latest Rex dishwashers were perfected in noise research laboratories by analyzing critical points and making the necessary adjustments for optimal silence, using soundproofing materials to insulate the noisiest components, adopting shock absorbers on tub and pumps, redesigning the

gentler, more rounded lines will opt for built-in household appliances from the Soft line, which includes the TS 00 XE dishwasher, below. In this case, too, there is a High Techna model, Class AAA. Rex dishwashers come equipped with the Aqualock built-in safety system



Le lavastoviglie da incasso si differenziano anche per la posizione del cruscotto. Possono essere integrate con cruscotto a vista, come il modello TP 012 XE (in alto), oppure integrate totali, come TT 012 XE (in basso), con il pannello comandi ricavato nello spessore della porta. Entrambe sono High Techna, Classe AAA, in altre parole apparecchi top di

gamma per funzionalità e prestazioni. La gamma Rex Built-In comprende anche apparecchi da 45 cm, nel tipo con cruscotto a vista o integrate totali

The position of the instrument panel is one of the distinguishing characteristics of a built-in dishwasher. They can offer a visible control panel, as in model TP 012 XE, above, or totally built-in, as in the case of TT 012 XE, below, whose instrument panel is carved out of the thickness of the door. Both are High Techna, Class AAA, top-of-the-line

units offering high technical performance. The Rex Built-In range also offers 45-cm units with a visible or totally built-in instrument panel



Per garantire una totale flessibilità d'uso, lo spazio interno delle nuove lavastoviglie Techna Rex è stato razionalizzato al massimo. Come si può vedere dall'interno del modello TT 010 E qui illustrato, il cesto superiore permette di inserire una doppia fila di piatti; inoltre, può essere regolato in altezza, anche a pieno carico, grazie al sistema Lift

Basket. Il cesto inferiore è dotato di rastrelliere reclinabili, che consentono di posizionare le pentole nel modo più corretto. Il cestello portaposate è costituito da due parti separabili che permettono di ridurre l'ingombro a favore di maggior spazio per pentole e piatti

To guarantee total flexibility of use, the interiors of the new Rex Techna dishwashers have been fully rationalized. As seen in the model TT 010 E pictured here, the upper basket accommodates a double row of plates and is height-adjustable, even with a full load, thanks to the Lift System Basket. The lower basket comes equipped

with moveable racks, which make it possible to place pots in the most appropriate position. The cutlery basket consists of two separable parts that create more space for pots and plates

Rex Built-In: intelligent dishwashers

hydraulic circuit to facilitate water circulation and reduce friction and structurally modifying baskets to avoid blocking the flow of water. Noise has been reduced by half, on the average, while extreme frequencies – the ones most annoying to the human ear – have been eliminated. The washing programmes satisfy all needs. Set to Automatic, the dishwasher selects the cycle appropriate to the load and its level of dirtiness. Its function is derived from data detected by a torpidity sensor, which reveals the degree of dirt present, and by the Fuzzy Logic system, which evaluates the load quantity. On the basis of this information, the dishwasher chooses the most suitable washing programme for optimal performance and consumption. The Glass programme washes glasses, porcelain and silverware at a water temperature (40° C) that eliminates thermal shock. By preceding the hot pre-wash with detergent and an energetic 70 ° rinse, the Intensive programme with WRD cleans the dirtiest pots and pans. Moreover, special options allow users to adapt individual programmes to various habits or needs. The 3-in-1 option, for example, optimizes the action of tablets that combine detergent, salt and brilliantine in a single detergent product. The same function is performed by the Extra-rinse option, which does away with every trace of powder detergent. Finally, the Delayed Start-up option delays the cycle by 19 hours. The noiseless function is never annoying, even at night. To upgrade the dishwasher's flexibility, its interior space has been rationalized to the utmost. The upper basket accommodates a double row of plates and is height-adjustable, even with a full load, thanks to the Lift Basket system. The lower basket comes equipped with moveable racks. Thanks to the functioning of both whirlpools, when half of the load has been distributed, the equipment that comes with electronic models allows the user to wash smaller loads with minimal consumption. In electro-mechanical models, it is possible to wash half of the dishes by putting them all in the lower basket.



Una lavastoviglie da installare a colonna? Perché no. Con TCC 8 C Rex Built-In (qui in due esemplari sovrapposti), lavastoviglie integrata totale compatta, è possibile. Alta solo 45 cm, ha una capacità di sei coperti. Il controllo elettronico garantisce ottime prestazioni di lavaggio con qualsiasi tipo di stoviglie e di sporco

A dishwasher installed in a column? Why not? The compact TCC 8 C Rex Built-In, an entirely built-in dishwasher (in two overlapping examples here), measures just 45 cm in height and accommodates six place settings. Electronic control guarantees optimal washing performance with any type of dishes and dirt

Rex Built-In
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Pronto Rex +39-0434558500
www.rexbuilt-in.it

FLOS

www.flos.net

www.domusweb.it

Domus 861 Luglio/Agosto July/August 2003

Copertina/Cover	Todd Eberle fotografa per <i>Domus</i> il nuovo negozio Prada di Tokyo (vedi pag. 44) Todd Eberle photographs the new Tokyo Prada store for <i>Domus</i> this month (see page 44)
------------------------	--

Review

2 12 20	Libri/Books Mostre/Exhibitions Calendario/Calendar
------------------------	--

Monitor

22	Sciogliersi nella Biennale d'Arte Melting at the Venice Art Biennale
-----------	---

Servizi/Features

28	Hadid costruisce in America Hadid builds in America	Rowan Moore racconta come, da Cincinnati A report from Cincinnati by Rowan Moore
-----------	--	---

44	Prada a Tokyo	"Un negozio è solo un negozio", sostiene Jacques Herzog, "ma non uno qualunque, nel caso di Prada", aggiunge Deyan Sudjic A shop is just a shop, says Jacques Herzog, but in the case of Prada its not just any shop. Deyan Sudjic reports
	Prada in Tokyo	

62	Il trionfo delle dimensioni The triumph of the big	Il nuovo Dia: Beacon propone l'arte a scala monumentale. Ne parla Stefano Casciani The new Dia museum in up state New York caters for art on a massive scale. Stefano Casciani reports
-----------	---	---

74	Chipperfield in Germania Chipperfield in Germany	Sebastiano Brandolini descrive il nuovo 'campus' per gli uffici Ernestings Sebastiano Brandolini on the Ernestings office campus
-----------	---	---

88	La macchina per fare città A machine to make cities	Winy Maas racconta a John Thackara l'approccio MVRDV alla pianificazione su scala regionale Winy Maas talks to John Thackara about MVRDV's approach to regional planning
-----------	--	---

94	Susan Cohn	Artigiana di formazione, Cohn s'interroga su come percepiamo il valore degli oggetti Trained in craft, Cohn questions the way that we understand the value of an object
	Susan Cohn	



102	Più leggera delle altre The lightest of them all	Riccardo Blumer disegna una sedia tutta di balsa A chair made from balsa, designed by Riccardo Blumer
------------	---	--

Rassegna

108	Cucina Kitchen	I nuovi prodotti scelti da Maria Cristina Tommasini Maria Cristina Tommasini selects the new products
------------	-------------------	--

Post Script

129	Ricordi di Restany Remembering Restany
------------	---

Direttore/Editor	Deyan Sudjic	
Consulente alla direzione/Deputy editor	Stefano Casciani	
Creative director	Simon Esterson	
Art director	Giuseppe Basile	
Staff editoriale/Editorial staff	Maria Cristina Tommasini (caporedattore) Laura Bossi Rita Capezzuto Francesca Picchi	
Libri/Books	Gianmario Andreani	
Inviato speciale/Special correspondent	Pierre Restany	
website	Luigi Spinelli Elena Sommariva	
Staff grafico/Graphics	Fabio Grazioli Antonio Talarico	
Segreteria/Administration	Valeria Bonafé Marina Conti Isabella Di Nunno (assistente di Deyan Sudjic) Miranda Giardino di Lollo (responsabile)	
Redazione	Tel + 390282472301 Fax +39 02 82472386 E-mail: redazione@domusweb.it	
Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A. Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dall'art. 13 della Legge 675/96 telefonando al numero +39 02 82472459		
Editoriale Domus S.p.A.	Via Gianni Mazzocchi 1/3 20089 Rozzano (Milano) Tel. +39 02 824721 Fax +39 02 57500132 E-mail: editorialedomus@edidomus.it	
Editore/Publisher	Maria Giovanna Mazzocchi Bordone	
Direzione commerciale/Marketing director	Paolo Ratti	
Pubblicità	Tel. +39 02 82472472 Fax +39 02 82472385 E-mail: pubblicita@edidomus.it	
Direzione generale pubblicità Advertising director	Gabriele Viganò	
Direzione vendite/Sales director	Giuseppe Gismondi	
Promozione/Promotion	Sabrina Dordoni	
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a: Minimum 1000 copies of each article may be ordered from	Tel. +39 02 82472472 Fax +39 02 82472385 E-mail: dordoni@edidomus.it	
Agenti regionali per la pubblicità nazionale Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris, 138 - 10129 Torino - tel. (011) 5682390 fax (011) 5683076 Liguria: Promospazio, Via Trento, 43/2 - 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. (010) 3622525 fax (010) 316358 Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l. vicolo Ognissanti 9, 37123 Verona, tel. 0458000647 fax 0458043366 Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 - 35139 Padova, tel. (049) 660308, fax. (049) 656050 Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. (051) 345369-347461 Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. (055) 573968-580455 Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel. (071) 2075396 Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. (06) 5806368 Umbria: Zupich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. (075) 5738714 fax (075) 5725268 Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4, 90141 Palermo, tel. (091) 6252045 fax (091) 6254987 Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81, 09131 Cagliari, tel. (070) 43491		
Servizio abbonamenti/Subscriptions numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9,00 alle 21,00, sabato dalle 9,00 alle 17,30 Fax +39 02 82472383 E-mail: uf.abbonamenti@edidomus.it Foreign Subscriptions Dept. +39 02 82472276 subscriptions@edidomus.it		
Ufficio vendite Italia tel. 039/638288 - fax 039/838286 e-mail: uf.vendite@edidomus.it Un numero = 8,50. Fascicoli arretrati: = 12,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione = 1,95). Carta di credito: (American Express, CartaSi, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 - 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di "DOMUS" desiderati. Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie. Ai sensi della Legge 675/96 si informa che il servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Teleprofessional Srl, Via Mentana 17/A, Monza (MI), tel. 039/2321071, responsabile del trattamento dei dati personali. A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96. I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.		
Foreign Sales Tel. +39-02 82472529 - fax +39-02 82472590 e-mail: sales@edidomus.it Back issues: = 12,50. (Postal charges not included) Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on our account n. 5016352/01/22 ABI 03069 CAB 32465 - Banca Intesa S.p.A., Assago branch (Milan).		
© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano	 Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)	
Direttore responsabile Maria Giovanna Mazzocchi Bordone/Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore.		
Distribuzione Italia/Distribution Italy	A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano Associata ADN	
Distribuzione Internazionale Sole agent for distribution	AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A. Via Manzoni 12, 20089 Rozzano (MI) Tel. (02) 5753911 Fax (02) 57512606	
Stampa/Printers	BSZ, Mazzo di Rho (MI)	
In questo numero la pubblicità non supera il 45% Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito		
Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti		

libri
books/2
mostre
exhibitions/12
calendario
calendar/22



Sempre lo
stesso vecchio futuro
Same old
future
2



A Rotterdam un'altra
Biennale
Another Biennale in
Rotterdam
16

review

Lo stesso vecchio futuro

Futuro. Tomorrow's House from Yesterday

a cura di M. Home e M. Taanila
Desura 2002

La “Futuro House”, disegnata dall’architetto finlandese Matti Suuronen, fu realizzata per la prima volta nel 1968. La casa, che si rifaceva all’idea di disco volante secondo l’immaginario collettivo del tempo, per la compatta forma ellittica percorsa al centro da una ‘cintura’ di finestre a oblò, per l’accesso attraverso una scala estraibile e l’appoggio su sottili sostegni metallici, ebbe grande popolarità fino ai primi anni ’70, e fu costruita, anche se in un numero limitato di esemplari, oltre che in Finlandia nei paesi più diversi: dagli Stati Uniti al Giappone, dall’Argentina all’Australia, dalla Nuova Zelanda al Sudafrica, all’Unione Sovietica e tutti gli stati europei. Presentata in quegli anni in numerose esposizioni come esempio e modello di casa, o comunque contenitore spaziale di funzioni, per le esigenze più diverse della vita di città o per luoghi di vacanza, la Futuro ebbe invece un destino diverso, non tanto quello di un

oggetto d’uso/abitazione (che non andò al di là del fattore di novità dei primi anni) quanto quello di venire progressivamente adottata dal mondo dell’arte come icona della sperimentazione pop-tecnologica di quegli anni. La casa fa ora parte della collezione permanente del Centraal Museum di Utrecht, e il filmato che ne illustra la ‘storia’ (Futuro. A New Stance for Tomorrow, 1998) è stato di recente presentato anche alla mostra “Les Années Pop” del Centre Pompidou nel 2001 e in Danimarca a “Vision and Reality – Conceptions of the 20th Century” (Louisiana Museum, 2001-2002). È proprio dalla realizzazione del filmato che è nata l’occasione del volume curato da Home e Taanila (cui si deve anche la regia del documentario), ove si trovano alcuni saggi critici oltre a un’ampia documentazione fotografica e a numerosi brani del filmato riprodotti in un DVD allegato. I due curatori prevalentemente illustrano i diversi stadi di elaborazione del progetto e la rapida diffusione del nuovo prototipo di abitazione, la cui popolarità fu paradossalmente innescata proprio dall’accoglienza polemica da parte dell’establishment finlandese, ma introducono anche la questione a cui i saggi seguenti cercano di dare risposta e cioè quella del successivo, altrettanto rapido declino delle

funzioni per cui era stata progettata, e della sopravvivenza invece dell’immagine della casa nella pubblicitica e la sua conseguente riscoperta da parte del mondo dell’arte. La Futuro infatti è vissuta fino ad ora più come immagine che come oggetto, più nella rappresentazione che nella realtà. Rimane, per dirla con Roland Barthes, un “artefatto culturale mitico”, uno spazio che tutti hanno abitato virtualmente attraverso la sua esposizione mediatica. La casa di Suuronen rappresenta un unicum nel panorama della ricerca sperimentale sulla abitazione-tipo della “città del futuro” del ventennio a cavallo tra gli anni ’50 e ’70 perché incarna alcune delle caratteristiche presenti tanto nell’utopia tecnologica, per esempio di Buckminster Fuller, di Frei Otto o dei Metabolisti giapponesi, quanto in quella proto-radicale, soprattutto di Cedric Price e degli Archigram. Dai primi è infatti mediata la fiducia nell’uso dei nuovi materiali e nelle loro possibilità di sfruttamento, di cui sono conseguenza tanto la determinazione d’uso quanto la forma che, indotta da queste necessità, spesso assume valori simbolici di archetipo; altrettanto evidente è poi il riferimento concettuale ai molti progetti di case ‘capsula’ degli Archigram, dal ‘Capsule’ di Warren Chalk (1964) al

“Living Pod” di David Greene (1966), al ‘Cushicle’ di Mike Webb (1966) che progressivamente, da prototipi pensati soprattutto per lo studio di nuovi metodi di produzione-assemblaggio-costruzione si trasformeranno, diminuiti di peso e dimensioni ma ancor più sofisticati nei dettagli tecnici, in abitazioni facilmente trasportabili che prefigurano quelle caratteristiche di nomadismo che sempre più saranno necessarie nella città globale dei media. Alla Futuro tuttavia mancano gli aspetti più ‘nobili’ delle sperimentazioni a cui si ispira: da un lato il rigore scientifico delle utopie strutturaliste, che sconfinano nell’utopia quando si applicano alla macrodimensione ma che comunque, come estrapolazioni basate sul calcolo e sull’osservazione di elementi naturali, sono utopiche solo per la futuribile proposta d’uso, dall’altro la forma di progetto/strumento di confronto con il sociale dei proradicali, che prescinde dalla funzione reale attraverso l’ironica dichiarazione di una funzione ‘teorica’. Abitazione invece progettata su commissione, e realizzata in vista di una produzione di massa, la Futuro House non sopravvisse alla realtà della crisi energetica e agli alti costi di produzione. Rimane però la sua immagine, proprio perché simbolo di alcune commistioni e ambiguità irrisolte, perché “la sua forma non deriva dalla funzione ma dalla fantasia, e in maniera particolarmente suggestiva. Perché la sua forma non è ‘eterna’ ma ‘effimera’. Perché il suo spazio è sia ‘immaginato’ che ‘costruito’.”

Gianni Pettena, docente di Storia dell’architettura all’Università di Firenze

Same old future

The Futuro House, designed the Finnish architect Matti Suuronen, was built in 1968. Inspired by the grip of flying saucers on the popular imagination, the house struck a chord in the early 1970s. Its charm may be attributed to its compact, elliptical shape, ringed by ‘portholes’; the entrance by means of an extractable ladder; and the fact that slender metal struts supported it. Other Futuro homes were built in Finland, the United States, Japan, Argentina, Australia, New Zealand, South Africa, the Soviet Union and all of the European states. It was presented at a host of exhibitions as a model home or spatial enclosure of functions, satisfying the diverse requirements of urban or vacation houses. But Futuro was fated for a different end; instead of a utilitarian object and house, it was gradually adopted by the art world as an icon of the moment’s pop, high-tech experimentation, and never went beyond the novelty value of the early years. Now the dwelling is part of the permanent collection of Utrecht’s Centraal Museum; a movie illustrating



La “Futuro House”, del 1968, di Matti Suuronen, qui usata per attività sciistica sui monti Dombay in Russia.

Futuro House, used for skiing on the Dombay Mountains, Russia as it was in 1968

its ‘history’ (Futuro: A New Stance for Tomorrow, 1998) was presented in 2001 at the exhibition Les Années Pop at the Pompidou Centre and in Denmark’s Vision and Reality – Conceptions of the 20th Century at the Louisiana Museum in 2001-02. The making of this documentary offered Home and Taanila (who also directed the film) the chance to edit this book. It features essays, photographs and numerous clips from the movie on an enclosed DVD. The editors depict the various stages in the development of the design and the popularity of the innovative home typology (paradoxically, Futuro’s success was actually triggered by the resistance of the Finnish establishment). The critics also address the failure of the functions the house was created to perform, its survival in journals and its consequent rediscovery by the art world. Today the Futuro House has survived more as an image than an object, more as representation than reality. As Roland Barthes put it, it is ‘a mythic cultural artefact’, a place everyone has lived in vicariously, thanks to extensive media coverage. Suuronen’s home is unique in the experimentation on the model house for the city of the future between the 1950s and 1970s. In fact, it incarnates attributes of certain technological utopias (for instance, Buckminster Fuller, Frei Otto and the Japanese metabolists) as well as proto-radical examples (particularly Cedric Price and Archigram). The former generated the confidence to use innovative materials and to explore their potential, which determines the employment of the

form and takes on the symbolic value of an archetype. Equally apparent is the conceptual reference to the ‘capsule’ houses of Archigram (from Warren Chalk’s 1964 Capsule to David Greene’s 1966 Living Pod and Mike Webb’s 1966 Cushicle). Progressively, they were transformed from prototypes conceived largely to study novel methods of production, assembly and construction into lighter, smaller mobile housing. Their details became increasingly sophisticated, making them forerunners of the nomadism that would characterize the global city of the media. However, Futuro lacked the ‘nobler’ facets of such experiments, including the scientific rigour of structuralist utopias, which digress when they address the monumental. In any case, since they are extrapolations based on the calculations and observations of natural elements, they only are utopian in terms of future use; the proto-radicals’ mode of addressing social problems, meanwhile, disregards real function by ironically stating a ‘theoretical’ function. Instead, the Futuro House, designed and built for a client, did not survive the oil crisis and high production costs. Its image remains as the symbol of unsolved combinations and ambiguities: ‘its form does not derive from the function: it is generated by imagination, in a highly suggestive manner. Its form is “ephemeral”, not “eternal”. Its space is both “imagined” and “built”’. *Gianni Pettena is a professor of the history of architecture at Florence University*

Intelligenza di Parigi

Territoires partagés/L’archipel métropolitain

a cura di Jean-Pierre Prnlas-Descours

Editions du Pavillon de l’Arsenal/Picard, Paris, 2003 (pp. 392, Euro 52,00)

È un segno dei tempi oppure uno dei primi risultati dell’azione della nuova municipalità che dal 2001 è responsabile del destino di Parigi? È comunque la prima volta dopo un lungo periodo che la storia e l’avvenire della capitale – definita qui sovente come “centro-città” – sono considerati unitamente (in una comunità di destino con la storia e l’avvenire della regione parigina) nel suo insieme. Quello che per altre metropoli è dato per scontato per Parigi è ancora oggetto di dibattito: come, per esempio, assicurare il collegamento tra i quartieri situati da una parte e l’altra del Boulevard periferico, gli uni parigini gli altri dipendenti da decine di comuni periferici. Come operare perché la geografia della regione Île-de-France prevalga infine sulla sua storia, una storia che non ha cessato di porre ostacoli alla creazione di una *Più Grande Parigi* (espressione oggi rifiutata per la sua connotazione troppo colonizzatrice)? È allora necessario concentrare il dibattito sul rapporto tra centro e periferia benché la regione parigina appaia oggi più come un “arcipelago metropolitano” che come una entità stabile e coerente. È quanto osserva J-P Prnlas-Descours a proposito di questo “arcipelago instabile”: “Nuovi passaggi insulari permettono di costituire una incastonatura di luoghi che non hanno alcuna relazione di scala, di dimensione o di qualità: dalla via al RER, dal centro commerciale al museo, dalla ‘cité’ al quartiere delle Halles, un rosario si srotola in una successione di atolli totalmente autonomi gli uni rispetto agli altri, uniti solamente nella ragnatela viaria”. La questione dei trasporti in comune è, lo si sarà compreso, una delle più complesse. Fu questa, nel 1932, il criterio principale per definire i confini della Regione parigina; ed è ancora per rimediare all’intasamento di Parigi che si costruirà, tra il 1960 e il 1973, il Boulevard periferico, ultima cerchia di una città che aveva distrutto le sue fortificazioni. Quanto ai piani regolatori di Parigi, quello di Léon Jaussely, vincitore del concorso del 1919, poi quello di Henri Prost nel 1934, misero l’accento sul sistema di trasporti della regione, sul collegamento tra Parigi e le grandi strade o autostrade nazionali. È da qualche anno solamente, è bene ricordarlo, che la Regione parigina dispone di

una rete di trasporto ferroviario soddisfacente. All'origine di questo ritardo vi è l'eterna sovranità e autonomia di Parigi, da qui venne la mancanza di collegamento con le stazioni della ferrovia: previsto fin dal 1840 il RER ((rete veloce regionale) non vide la luce che all'inizio del 1970! L'insistenza a realizzare la traversata di Parigi ha contribuito a rafforzare la sua centralità; che ne è in effetti dei trasporti tra i comuni periferici? Da un punto di vista generale è dell'assenza di dialogo tra Parigi e la sua periferia che la regione ha sofferto: nel 1919 come nel 1934 e poi nel 1965 con lo Schema direttivo per la pianificazione e urbanizzazione della Regione parigina (SDAURP), i problemi dell'una e dell'altra identità sono stati pensati separatamente; questo processo perverso è dovuto in gran parte all'estrema densità di Parigi ma anche all'incapacità dei poteri pubblici a operare di concerto. Come ormai è sua consuetudine, il Pavillon de l'Arsenal attinge alla storia per alimentare la riflessione sui problemi contemporanei. Concepito come un doppio volume questa opera riunisce decine di contributi; presenta in un primo tempo "Territoires partagés", le linee di forza della storia dell'Île de France: la formazione di un territorio



Un'interpretazione moderna delle grandi serre in vetro e ferro del XIX secolo: la serra del Parco André-Citroën a Parigi progettata dall'architetto Patrick Berger e dallo studio di ingegneria RFR, realizzata tra il 1985 e 1993. Dal volume di Gérard Monnier *L'architecture moderne en France*, Editions Picard, Paris, 2002.

A modern interpretation of the great 19th-century iron and glass greenhouses. The greenhouse in Park André-Citroën in Paris designed by the architect Patrick Berger and the RFR engineering office, erected from 1985 to 1993

deindustrializzazione (Boulogne-Billancourt e le sue officine Renault, Pantin e i suoi Grands Moulins), il fenomeno maggiore di questi ultimi decenni; per gli altri si tratta di ridonare a degli spazi poco o male qualificati una nuova 'urbanità', di riabilitare il grande insieme senza cedere alla 'residentializzazione', marchio fisico dei limiti della proprietà che non può rimediare a tutti i problemi. Una tale somma di progetti convincerà chiunque della necessaria apertura di Parigi sulla sua regione, non perché la periferia assomigli ormai a Parigi, ma più semplicemente perché il dialogo troppo a lungo interrotto ricominci.

Simon Texier, storico all'Università di Parigi-Sorbona

Understanding Paris

Perhaps this book is a product of the Zeitgeist. Or maybe it's just the product of Paris's new political administration? Regardless, this is the first time in a long while that the capital's history and future have been considered in tandem. Some things are taken for granted in other towns but in Paris they still subject to debate. How can districts lying on opposite sides of the *Periphérique* be connected when some are administratively in Paris and others belong to outlying suburbs? How can the Île-de-France region overcome its history of impeding the creation of Greater Paris (an expression that is currently out of fashion because of its overly colonialist connotation)? Although Paris today seems more like a 'metropolitan archipelago' than a stable, coherent body, one must

focus the discussion on the relationship of the centre to the outskirts. As J-P Pranas-Descours observes of this 'unstable archipelago', 'new island passages allow one to build an assembly of places with no relationship in scale, size or quality. From the street to the RER, the shopping centre to the museum and the Isle de la Cité to Les Halles, a succession of totally independent atolls are linked like the beads of a rosary, joined only by the street network'.¹

If it is addressed, public transportation is one of the trickiest issues. In 1932 it was the principal criterion for defining the boundaries of the Paris region, and it remained so between 1960 and 1973, when the *Périphérique* was constructed to reduce traffic congestion in Paris. This ring road is the last bastion of a city that has destroyed its fortifications. Two of the city's master plans – Léon Jausse's, which won the 1919 competition, and Henri Prost's of 1934 – were centred on the regional transport network that linked Paris to the major national highways and motorways. It is worth noting that the region of Paris has only recently acquired an adequate railway network. The delay was caused by Paris's eternal sovereignty and independence, which ensured that there was never a proper connection to the mainline railway stations. In fact, the RER regional express network was envisaged as far back as 1840, but it was not constructed until 1970. The necessity of crossing Paris helped to strengthen its

centrality, what has happened to transportation between outlying municipalities? Generally speaking, the region has suffered from a lack of a dialogue between Paris and its suburbs, a problem that occurred in 1919, 1934 and again in 1965, with the publication of the region of Paris's guidelines for planning and urbanization. This perverse separation is primarily the product of the very high density of Paris, but it is also produced by the inability of governments to work together. As is by now its custom, the Pavillon de l'Arsenal draws on the past to reflect upon contemporary problems. Conceived as a double volume, this work was constructed by dozens of authors, who explore the lines of tension in the Île-de-France: the formation of a region and its geographic peculiarities; the permanence of the grand classic perspectives; the evolution of transit policies; the appearance of the idea of mobility; the urbanization of the suburbs (the construction of the biggest developments); the identities they have generated; and the surfacing of new landscapes or the reappearance of others. The most symbolic example is the Bièvre; this mythic river, which flows into the Seine near the Jardin des Plantes, originally had concrete banks and later was covered. Along its 45-kilometre length, it has had a large impact on the towns it intersects. For several years the Bièvre has been subjected to diverse schemes. Some have aimed to re-create it in Paris, while other, less regressive projects

hope to make it the prototype of a shared landscape.

The second part of the volume examines three approaches to major issues raised by the archipelago: essays, itineraries and designs relating to the environment, the new centrality, mobility and the landscape. Numerous large- and small-scale urban schemes – original projects, conversions, the creation of new business or university parks, the rehabilitation of various industries – testify to the breadth of the

Un maestro difficile

**Auguste Perret e la cultura
architettonica italiana**
a cura di Sergio Pace e Michela
Rosso
con la collaborazione di Giulietta
Fassino
Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea, Torino, 2003
(pp. 240, Euro 15,00)

In occasione della tappa torinese della mostra “Perret, la poétique du béton”, la Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino, dove si svolge la stessa mostra, ha pubblicato questo piccolo volume sui rapporti tra Auguste Perret e l’Italia. Si tratta ovviamente di relazioni culturali, di contatti tra Perret e alcuni architetti, ingegneri o intellettuali italiani, a volte di legami ambigualmente politici; ma soprattutto si tratta del ruolo avuto da Perret all’interno della cultura architettonica – e storiografica – italiana. Ruolo che non è certo assente prima della II Guerra Mondiale, e che trova una ulteriore fortuna, ad un livello più ampio e secondo mutate connotazioni, dopo di essa. Non a caso a metà degli anni Cinquanta Ernesto Nathan Rogers pubblica per

le edizioni de Il Balcone una piccola monografia, *Auguste Perret* (Milano 1955), di cui viene proposta una riedizione anastatica che accompagna il libro curato da Michela Rosso e Sergio Pace, che del volume rogersiano riprende il piccolo formato.

Pace, nel saggio *Scomodi pionieri. Fortune e sfortune critiche dei fratelli Perret in Italia* (1925-1940), evidenzia come la cultura architettonica italiana tra le due guerre utilizzi contraddittoriamente la figura di Perret; più come arma polemica che per l'effettiva conoscenza delle sue opere. Il giudizio unanimemente positivo sul magistrale uso del cemento armato, espresso durante gli anni Venti e condiviso da più fronti, anche se non immune da qualche accusa di formalismo, anticipa una successiva valutazione ancora più generosa da parte di Marcello Piacentini e Margherita Sarfatti (che conosceva personalmente Perret). Il clima favorevole a Perret determina anche l'inclusione di una voce a lui dedicata, e nell'Enciclopedia Italiana (vol. XXVI, Roma 1935). Tale rilievo, ma soprattutto il sostegno di Piacentini e Sarfatti, provocheranno alla fine degli anni Trenta la reazione dell'avanguardia architettonica italiana, che tacerà Perret d'enfasi retorica, proprio in un momento in

cui l'architetto francese appare decisamente poco accondiscendente verso le predilezioni architettoniche, ormai tradizionaliste, del Regime. D'altro canto è lo stesso Perret – come evidenzia acutamente Pace basandosi su una documentazione fino ad ora poco nota – ad alimentare tali ambiguità, quando nel 1940, su incarico del Commissariat Général à l'Information della Presidenza del Consiglio francese, accetterà di scrivere un elogiativo volume sul nuovo volto dell'Italia fascista, dall'eloquente titolo di *Mussolini bâtisseur*, che tuttavia non verrà mai pubblicato.

Dopo la II Guerra Mondiale, come sottolinea Rosso in *La ricerca della preistoria del moderno. Perret e la cultura architettonica italiana del II dopoguerra*, la situazione si pone in ideale continuità con quella precedente, rafforzata dal giudizio della storiografia canonica dell'architettura moderna, che vede in Perret un pioniere, soprattutto per l'uso del cemento armato, ripiegatosi successivamente in una sorta di involuzione classicista. È principalmente Bruno Zevi, con la sua *Storia dell'architettura moderna* (Torino, 1950) a propagandare la linea dei testi di Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion. Tale lettura trova però un primo sensibile mutamento

Anche Antonella De Ramundo sceglie Disegno Ceramica.

Antonella De Ramundo (Architetto)

"Perché è nella cura dei dettagli, che sento quel piacevole senso di casa, di rifugio, di appartenenza. È nel riconoscermi e nel sentirmi in tutto ciò che mi circonda che mi fa sentire a mio agio. Scelgo gli oggetti più esclusivi ed originali, perché solo il design è in grado di raccontare il mio carattere e la mia personalità. E nel mio bagno, nel mio intimo luogo di benessere, scelgo Disegno Ceramica".

Lavabo LABRUM
design: Marco Carabelli

Disegno Ceramica s.r.l.
S. S. 395 Loc. La Valle - 01035 Gallarate (VT)
Tel. ++39 0761 496725 R.A. - Fax ++39 0761 496726
Web site: www.disegnoceramica.com - E-mail: disegno@disegnoceramica.com

Nasce laCROSS,
la nuova divisione di Ghidini
dedicata all'arredo urbano:
tante soluzioni articolate, per
una città a "misura d'uomo".

GHIDINI Illuminazione
Design for Architecture

www.lacross.it



www.ghidini.it

GHIDINI

GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L.
211, Via Monsuillo - 25065 LUMEZZANE (BS)
Tel. 030 8925625, Fax 030 8925626
e-mail: ghidini@ghidini.it

appunto nel piccolo volume
pubblicato da Rogers nel 1955, che
se per alcuni versi riconferma la
retorica dei pioneers, per altri
ricerca nelle opere di Perret una
metodologia del progetto
architettonico e la tensione verso
un'idea di architettura condivisibile,
al di là di qualsivoglia formalismo,
nel segno della continuità. Saranno
negli anni successivi altri architetti,
come Vittorio Gregotti, Aldo Rossi,
Gianugo Polesello, Francesco
Tentori, a proseguire la strada
indicata da Rogers. I risultati
porteranno alla realizzazione di una
serie di architetture in qualche
modo confrontabili – idealmente ma
anche formalmente – con quelle di
Perret. Il Saggio di Claudia Conforti
e Marzia Marandola *Perret e
Michelucci: gli inganni della
percezione* si sofferma proprio su
uno dei possibili confronti, appunto
quello tra Perret e Michelucci. Due
personalità paragonabili ben oltre le
assonanze formali, come
dimostrano le autrici, evitando però
quelle semplicistiche osservazioni
che non rendono giustizie dei modi
diversi di usare il cemento armato.
Da Perret è infatti impiegato
secondo una coerenza quasi
ossessiva; Michelucci si dirige
invece alla volta di approdi nuovi e
sconosciuti, verso una
moltiplicazione di esperimenti e di
combinazioni tecniche e materiche.
Un confronto di genere diverso è
invece proposto da Giuliano
Gresleri, che in *Lo "stile del
conglomerato cementizio armato".
Attilio Muggia e la "scuola di
Bologna"* ricostruisce l'ambiente
bolognese in cui si trovò ad operare
Attilio Muggia, ingegnere e poi
docente alla Scuola di Ingegneria di
Bologna. L'organismo
architettonico, secondo Muggia, si
sarebbe dovuto adeguare a delle
leggi tipologiche da intendersi però
come parametri di riferimento e non
secondo regole fisse. Gli obbiettivi
pratici sarebbero così stati forieri di
un nuovo linguaggio. Muggia
tuttavia raggiunse una certa libertà
espressiva solo in alcune delle sue
opere, principalmente in quelle
strettamente tecniche, come i ponti
o certe strutture industriali; Pier
Luigi Nervi, che concluse i suoi
studi proprio con Muggia nel 1913,
si sarebbe spinto ben oltre.
Il volume – nella sequenza dei saggi
che lo compongono, accompagnati
da un esaustivo apparato di note,
da un ricco corredo iconografico, e
concluso da un utilissimo ed
accurato regesto bibliografico
curato da Giulietta Fassino – rende
decisamente vacillanti le canoniche
interpretazioni della figura di Perret,
e non solo. Quello che appare
evidente dopo la sua lettura è
l'impossibilità, come sostengono gli
stessi curatori, "di scrivere una
storia univoca dell'architettura
contemporanea".
Roberto Dulio, architetto



**Un'ardita e pionieristica realizzazione nei Magazzini Generali Piemontesi
a Torino, 1913-4.
Pioneering structure for Turin's central markets building designed
between 1913-4**

A difficult master

This slender volume on the
relationship between Auguste Perret
and Italy was published by Turin's
Municipal Modern and
Contemporary Art Gallery on the
occasion of its presentation of the
travelling exhibition Perret: the
poetry of concrete. Of course, the
relationships in question were
cultural connections between Perret
and Italian architects, engineers and
intellectuals; at times, the ties were
ambiguously political. Above all,
they involved the influence of Italian
architectural and historical culture.
Certainly, Perret had a part to play
before World War II, and later he
had a broader effect under different
conditions. It is no accident that in
the mid-1950s Ernesto Nathan
Rogers wrote a small monograph
for Il Balcone titled Auguste Perret
(Milan, 1955). A facsimile is
attached to the book edited by
Michela Rosso and Sergio Pace,
which echoes the earlier
publication's small format.
In his essay 'Uncomfortable
Pioneers: Critical Fortunes and
Misfortunes of the Perret Brothers in
Italy (1925-1940)', Pace stresses
how interwar Italian architectural
culture utilized the figure of Perret in

a contradictory way – that is, they
exploited him as a polemical
weapon rather than acquiring a real
understanding of his work. During
the 1920s his masterly use of
reinforced concrete was
unanimously admired, though there
were a few criticisms of his
formalism. This was a forerunner of
the even more generous appraisal
by Marcello Piacentini and
Margherita Sarfatti (the latter had
met Perret). The positive climate
enveloping Perret even caused his
name to be entered in the Italian
Encyclopaedia, written by Pierre
Lavenan (Vol. XXVI, Rome, 1935).
This and the support of Piacentini
and Sarfatti were to engender the
reaction of Italian rationalism in the
late 1930s. The French architect
was attacked for rhetorical
emphasis, at a time when he was
clearly not supporting the
traditionalist stance of the fascist
regime. On the other hand, Perret
himself, as Pace acutely remarks,
based on some heretofore little-
known documents, fed that
ambiguity. In 1940 he was
commissioned by the French
information ministry to write a
positive book on fascist Italy (the
volume was never published). In 'In

Search of the Prehistory of
Modernism: Perret and Post-War
Italian Architectural Culture', Rosso
emphasizes that the earlier situation
was strengthened by the canonical
historiography of modern
architecture, which viewed Perret as
a pioneer, particularly for his use of
reinforced concrete, though he later
became more classical and
introspective. Bruno Zevi (History of
Modern Architecture, Turin 1950)
was the chief disseminator of the
theses of Nikolaus Pevsner and
Sigfried Giedion. However, this
reading was initially and notably
changed by Rogers' 1955 volume,
which confirmed the pioneer
rhetoric but also sought in Perret a
design method and an architectural
idea that could be shared – aside
from any formalism – by the notion
of continuity. Subsequently, other
architects (Vittorio Gregotti, Aldo
Rossi, Gianugo Polesello and
Francesco Tentori) followed the
road paved by Rogers, creating
buildings that were comparable
(theoretically and formally) with
Perret's. The essay by Claudia
Conforti and Marzia Marandola,
'Perret and Michelucci: The
Deceptions of Perception', dwells
on one of these comparisons. The
authors demonstrate that the two
architects' personalities were
comparable far beyond the formal
harmonies, but they avoid simplistic
observations that do not pay justice
to the differing ways of employing
reinforced concrete. Perret used it
in a nearly obsessive way, while
Michelucci headed for more
innovative, and uncharted waters,
the multiplication of experiments
and technical and material
combinations. Giuliano Gresleri
offers a different sort of
comparison; his 'The "Style of the
Reinforced Concrete": Attilio
Muggia and the "School of
Bologna"' re-creates the Bolognese
milieu in which Muggia, an engineer
and professor at the Bologna
School of Engineering, practiced.
In Muggia's opinion, architecture
had to comply with the typological
laws, conceived as parameters for
reference rather than strict rules;
the practical goals were thus
forerunners of a fresh language.
But Muggia attained a certain
expressive freedom only in some
of his works, mainly the purely
technical ones, such as bridges and
factories. Pier Luigi Nervi, who
studied under Muggia in 1913,
would go much farther. This
publication boasts a sequence of
essays, exhaustive notes, abundant
illustrations and a fine bibliography
by Giulietta Fassino. It represents a
decisive critique of the canonical
interpretations of Perret and the
volume proves the impossibility,
maintained by the editors, of
'writing a univocal history of
contemporary architecture'.
Roberto Dulio is an architect

Argan e il design

Progetto e oggetto Scritti sul design

Giulio Carlo Argan
Claudio Gamba (a cura di)
Edizioni Medusa, Milano, 2003
(pp.223, Euro 24,00)

Gli studi che conducono alla
conoscenza del pensiero
epistemologico sulla realtà
oggettuale non possono prescindere
dagli scritti sul design di Giulio Carlo
Argan che si stemperano, a partire
dal 1949, in un arco di tempo di oltre
trent'anni. In una veste editoriale
tradizionale, semplice ed elegante,
questo lavoro di Claudio Gamba ha il
merito di aver raccolto e ordinato in
quattro grandi aree gli scritti di Argan
sul disegno industriale appartenenti
a periodi diversi della sua vita. Nel
seguire la cronologia delle
pubblicazioni ci accorgiamo che il
pensiero critico di Argan si stempera
quasi costantemente durante tutta la
sua produzione critico-letteraria ad
eccezione del decennio degli anni
Settanta, dove lo studio della realtà
oggettuale non sembra interessare
l'autore in maniera diretta. La
raccolta di queste opere trova una
sua utilità per almeno due motivi
fondamentali: ritrovare in un'unica
pubblicazione gli scritti appartenenti
alla stessa tematica e apparsi su
riviste, atti di convegni o cataloghi di
mostre talvolta conosciuti solo per le
parti citate da altri autori; conoscere
e poter approfondire l'aspetto forse
meno noto, in particolare alle giovani

generazioni, del pensiero di Argan
sul disegno industriale. Una sorta di
antologia critica strutturata per
argomenti pensati e sostenuti da uno
dei maggiori protagonisti della critica
artistica italiana del Dopoguerra.
Alla fine degli anni Cinquanta, con
l'esplosione di una società dei
consumi (dove il moltiplicarsi di
oggetti utili e inutili avvia la creazione
di un vero e proprio paesaggio
artificiale) lo studio del linguaggio
degli oggetti si carica di significati
semilogici, sociologici, psicologici e
figurativi nella ricerca di un possibile
fine sociale del design. I nuovi
materiali e i fattori innovativi applicati
ai processi di produzione industriale
fanno intravedere nuovi possibili
scenari dei prodotti industriali.
Proprio in questi anni viene
pubblicata in Francia l'opera
significativa di Gilbert Simondon
*Du mode d'existence des objets
techniques* (1958) che enuncia i
principi teorico-critici sulla cultura
degli oggetti, opera seguita, dieci
anni dopo, dal testo di Jean
Baudrillard *Le système des objets*,
tradotto pochi anni dopo in italiano.
Sono questi gli anni dove si
concentrano maggiormente gli scritti
di Argan intorno all'artigianato e
l'industria, l'arte e l'industria, il
design dell'automobile, la moda,
l'oggetto moderno e quello del
futuro... Il saggio introduttivo di
Claudio Gamba traccia i contenuti
del pensiero critico di Argan in un
andamento di tipo cronistorico che
abbraccia aree tematiche diverse e
permette di ricostruire il suo
pensiero "sul doppio filo intrecciato

**La poltrona Embryo del 1988 di Marc Newson. Dal volume di Conway Lloyd
Morgan: Newson. Edizione Skira-Rizzoli, Milano, 2003.
Marc Newson's Embryo armchair. Published in Conway Lloyd Morgan's book on
Newson. Edizione Skira-Rizzoli, Milan 2003**



www.ghidini.it

GHIDINI

GHIDINI ILLUMINAZIONE S.R.L.
211, Via Monsuillo - 25065 LUMEZZANE (BS)
Tel. 030 8925625, Fax 030 8925626
e-mail: ghidini@ghidini.it

architettura

Architettura Moderna Alpina in Valle d'Aosta

Albini
BBPR
Cereghini
Figini e Pollini
Melis
Mollino
Muzio
Ponti
Sottsass sr. e jr.

a cura di
Luca Moretto

Aosta
12 luglio
25 ottobre 2003
Biblioteca Regionale
Via Torre
del Lebbrosc, 2
Orario: 9.00 / 19.00
lunedì: 14.00 / 19.00
domenica chiuso

dei rapporti tra arte-artigianato-industria e design-architettura-urbanistica". Il contrasto tra arte e industria e tra artigianato e industria va via via sfumando nella prospettiva di una possibile reciproca collaborazione sullo sfondo della funzione sociale dell'arte che trova, a partire dagli anni Cinquanta, nella persona di Adriano Olivetti un promotore senza uguali. Nello stesso arco di tempo lo studio critico di Argan è diffuso tramite la neonata rivista *Civiltà delle Macchine*, con la quale collabora fin dal primo numero insieme a filosofi, tecnici, artisti, progettisti e scrittori nella volontà di far incontrare culture diverse intorno ai binomi arte e tecnica e arte e industria. In questa ottica il ruolo del progetto acquista forza e si arricchisce di nuovi attributi tecnici nella speranza di allontanare i fini del mondo industriale dal capitalismo incondizionato. Il design è visto quindi da Argan come una "metodologia progettuale applicabile all'oggetto come alla città", e come fattore di integrazione sociale: il suo fine è quello di alleggerire il divario tra il fattore estetico e quello economico in un giusto rapporto di quantità e qualità utilizzando una giusta metodologia progettuale. Nel mondo artificiale degli oggetti pensati dall'uomo, la funzione estetica dovrebbe essere sempre più esaltata rispetto alla sola funzione economica che invece vede concentrare gli sforzi del capitalismo industriale. La scoperta dei nuovi materiali e la proposta di nuovi processi produttivi devono portare a nuove forme espressive dove il progetto è visto come " unità assoluta di forma e di materia": per questi motivi possiamo parlare di modernità e di attualità del pensiero di Argan. Attuali sono anche le conclusioni cui giunse negli ultimi anni della sua vita sulla improbabile alleanza tra arte e industria, senza pentirsi, tuttavia, di avere sostenuto questa tesi. Nella conferenza tenuta a Berlino nel 1980, egli auspica un giusto equilibrio tra i bisogni e la produzione, ossia un design non in funzione del benessere ma dei bisogni; il fine è quello di limitare l'impovertimento delle risorse naturali che apre la strada alla attuale ecocompatibilità del prodotto industriale. Egli vede il mondo oggettuale futuro come effimero, leggero, policromo, interscambiabile: una natura artificiale spugnosa, mutevole, sovrapposta alla prima. Spera in una logica dei consumi e dei bisogni e vede, nel bombardamento delle immagini cui siamo esposti quotidianamente, la paralisi della nostra immaginazione che porta alla passiva e apatica accettazione di un ambiente artificiale effimero e troppo poco caratterizzante la nostra esistenza. Conclude l'opera la pubblicazione di un'intervista inedita, del 1989, su Adriano Olivetti, massima rappresentazione dell'industriale



Vassoio per servizio da tè e caffè di Juan Navarro Baldeweg con la collaborazione di Val Vázquez Sequeiros. Dal volume a cura di Alessandro Mendini *tea & coffee towers*, edizioni Electa, Milano, 2003. Tea and coffee tray by Juan Navarro Baldeweg, collaborator Val Vázquez Sequeiros. From: *tea & coffee towers*, Edizioni Electa, Milan 2003

moderno, del mecenate illuminato e del capitalismo avanzato: Argan ne sottolinea l'interesse per la cultura tecnologica e insieme per quella umanistica, unite da un raccordo funzionale in una possibile collaborazione. Piercarlo Crachi, professore a contratto di *Disegno Industriale presso la prima Facoltà di architettura di Roma "La Sapienza"* **Argan and design** Explorations of the effects of epistemological thought on the real world cannot disregard Giulio Carlo Argan's writings on design, which spanned more than 30 years, commencing in 1949. This simple, elegant and traditional publication by Claudio Gamba is commendable for having collected and arranged Argan's essays on industrial design, dating from diverse periods of his career, into four sections. By observing the pieces' chronology, we realize that Argan's criticism extended his entire critical and literary career, except for the 1970s. During that decade, it seems the real world did not directly interest the author. There are at least two primary reasons for the utility of this collection; most importantly, a single source now brings together writings that originally appeared in journals, conference proceedings and exhibition catalogues only partially cited by others. We can also now

understand the lesser-known aspect of Argan's thought on industrial design, particularly as a young man. This volume is a sort of critical anthology organized by the issues conceived and supported by one of the most important Italian post-war art critics. In the late 1950s consumerism burst onto the scene, and the multiplication of both useful and useless objects produced a truly artificial landscape. The study of the language of artefacts took on semiological, sociological, psychological and figurative meanings in the quest for a possible social purpose for design. Novel materials and innovative manufacturing techniques offered a glimpse of fresh potential outlets for industrial products. During the same period, Gilbert Simondon's *On the Existence of Technical Objects* (1958), a work addressing the theoretical and critical principles of the culture of objects, was published in France. Ten years later came Jean Baudrillard's *The System of Objects*, translated into Italian just a few years later. This was the time when most of Argan's pieces on artisans and industry, art and industry, car design, fashion and modern and future objects were written. Gamba's preface, like a chronicle embracing diverse subjects, outlines the contents of Argan's critique, allowing us to reconstruct his thought

'according to the double interwoven thread of relationships between art-craftwork-industry and design-architecture-planning'. The contrasts between art and industry and craftwork and industry were gradually vanishing in view of a possible reciprocal collaboration founded on the social function of art. Beginning in the 1950s, Adriano Olivetti was a matchless promoter of this method. Argan's criticism was disseminated by the new review *Civiltà delle Macchine*; he was a regular contributor from the very first issue, together with philosophers, technicians, artists, designers, architects and writers who strove to make various cultures meet around the poles of art and technique and art and industry. From this standpoint, the role of design was strengthened and enhanced with novel technical attributes, in the hopes of bringing about the end of the unbridled capitalism of manufacturing. Argan treated design as a 'methodology applicable to both objects and towns'. It was also a factor for social integration: its goal is to narrow the gap between aesthetic and economic factors, making the right design method a good value. In the artificial world of artefacts, the formal function should be increasingly exalted over economic aspects. Industrial capitalism focuses on the latter, however. The discovery of new materials and manufacturing processes must lead to fresh expressive forms in which design represents 'the absolute unity of form and material'. In these convictions, Argan's thinking is strikingly contemporary. In his final years, he came to conclusions regarding the unlikely alliance of art and industry that were equally modern, but he did not in the least regret having backed this thesis. In his 1980 Berlin lecture, he argued for the proper balance of need and production – that is, design that is a function of need, not well-being. The purpose was to limit the exhaustion of natural resources, paving the way for today's environmentally friendly products. He envisioned the future world of objects as ephemeral, lightweight, polychromatic, interchangeable and mutable. He desired a logic of consumption and necessity and believed the daily bombardment of our imagination would lead to a passive, apathetic acceptance of an ephemeral world with little impact on our existence. The volume ends with an unedited 1989 interview with Adriano Olivetti, the leader of modern industry, the enlightened patron of the arts and advanced capitalism. In it, Argan underscores his interest in both technological and humanistic culture, joined by the functional relationship of potential collaboration. Piercarlo Crachi is professor of *Industrial Design in the architecture faculty of Rome's La Sapienza University*

Secolarizzazione della pittura

Writings on Cy Twombly
A cura di Nicola Del Roscio
Schirmel/Mosel Publishers, Munich, 2002 (pp. 313, s.i.p.)

Questa raccolta di testi, che copre un arco di tempo compreso tra il 1951 e il 2001, offre la rara opportunità di vedere il cambiamento di punto di vista della critica d'arte rispetto a un'opera di confine qual è quella di un artista come Cy Twombly. Per molti aspetti egli può essere considerato uno degli ultimi grandi interpreti di un mezzo artistico che è stato di enorme importanza come la pittura. Non solo perché egli si rifà esplicitamente alla tradizione mediterranea, che l'artista ha adottato allontanandosi dal territorio statunitense nel quale è nato e si è formato, ma anche perché la sua pittura riunisce insieme diversi caratteri eterogenei tra loro, come l'arte astratta e l'evocazione della grande tradizione figurativa barocca, il connubio tra l'immagine e la parola che richiama testi latini, la riscoperta

della raffigurazione infantile che recupera una grande linea novecentesca legata al primitivismo. Inoltre, la capacità di evocare un'idea di mito nella rappresentazione pittorica, sulla quale molti interpreti degli anni Ottanta del secolo scorso hanno insistito entro un contesto culturale particolarmente recettivo sulla questione. I quarantatré testi raccolti in questa antologia rappresentano perciò un excursus attraverso una vicenda pittorica che dovrebbe indurci a porre la questione del carattere cruciale di questo artista rispetto alla pittura come problema molto dibattuto negli ultimi decenni. È veramente sorprendente, infatti, che questo artista abbia costituito una presenza abbastanza costante del dibattito artistico dei decenni scorsi, anziché essere relegato come epigono dell'Action Painting americana degli anni Quaranta e Cinquanta. La fine della pittura, o meglio la sua secolarizzazione, in quanto essa non è più il mezzo sacro attraverso cui si produce il dibattito artistico, ma semplicemente uno dei mezzi possibili – secolarizzati - insieme alla performance, alle installazioni e ai mezzi tecnologici quali la fotografia,

Cycnus, scultura di Cy Twombly del 1978. Cy Twombly's Cycnus, from 1978



La dinamica e il calore progettati per vivere gli spazi della casa che cambia.

Peggy G.

warm and trendy
by scirocco

shangai

La seduzione del design e un nuovo protagonismo formale interpretano 600 Watt di tecnica e creatività.

design Franco Lucarelli - Bruna Rapisarda

SCIROCCO H S.r.l.
Via Novara, 41 - 29024 Gozzano (NO) Italia
Tel. 0322 955935 - Fax 0322 917756
e-mail: info@sciroccoh.it - http://www.sciroccoh.it

Domus Luglio/Agosto July/August 2003 9



ABITARE IL TEMPO

Giornate Internazionali dell'Arredo

2003. Verona 18 - 22 settembre
XVIII EDIZIONE



STILI, TENDENZE E PROGETTI ABITANO QUI

Su un'area di 80.000 mq, 620 Espositori selezionati da 20 Paesi presentano le migliori collezioni d'interni agli operatori più qualificati. Saranno inoltre presenti le firme più prestigiose dell'editoria tessile internazionale.

Ingresso riservato agli operatori del settore.
Apertura al pubblico domenica 21 settembre.

Segreteria Organizzativa
ACROPOLI srl - C.P. 22 - 40050 Centogrossa (BO) Italy
Tel. 051.864310 - Fax 051.864313 - E-mail acropolisrl@tin.it
www.veronafiere.it/abitareiltempo



Scene da un matrimonio ideale, opera del 1986 di Cy Twombly.
Scenes from an Ideal Marriage, by Cy Twombly, 1986

il film, il video, coincide con la necessità di avere alcune pietre di paragone che rappresentino un'idea di tale mezzo nel momento della perdita del suo primato. È forse questa la grande attrattiva esercitata dall'opera di Cy Twombly. Il suo carattere preciso è proprio quello di porsi sul limitare tra la pittura intesa come entità sacrale – quale forse si poteva ancor intendere nella prima metà del secolo scorso – e la sua secolarizzazione. Questo aspetto di confine dell'opera di Twombly è quello che si ritrova nella lettura dei testi critici, distribuiti nel corso di cinquanta anni. Perciò, nel testo di Cesare Vivaldi del 1961, affiora la dimensione secolarizzata, per quel tempo, nella quale l'artista ha “acquisito la sua forma peculiare di neo-dadaismo. I suoi segni che una volta erano confinati al solo ‘gesto’, autonomo e autosufficiente, gradualmente iniziano a combinarsi fra di loro per divenire interdipendenti, assumere una funzione narrativa che non è lontana da quella rappresentata dalla contaminatio di segni, immagini, materie, oggetti in Rauschenberg” (p. 45). Mentre Marcelin Pleynet cita lo stesso Twombly che dice della propria opera: “La linea non illustra, ma è piuttosto la percezione della sua stessa realizzazione” (p.75). Di qui deriva l'interpretazione della sua pittura come evento, che costituisce il punto di contatto tra la dimensione secolare della sua opera, in quanto l'evento è qualcosa che appartiene alla sfera vitale, e il suo carattere epifanico che la apparenta alla sfera del sacro. In qualche modo, sulla stessa idea di evento si muove anche il testo di Manfred de la Motte, che lo collega al rapporto con la scrittura: “Anche se è uno scritto (...) Tuttavia non c'è niente da leggere che abbia significato; è solo l'auto-presentazione del leggere e l'appello a farlo” (p. 52). Nel

passaggio tra gli anni Settanta e Ottanta, nella lettura delle opere è recuperata una dimensione sacrale e di evocazione del mito. Harald Szeemann afferma: “Nessun artista contemporaneo è riuscito così bene nello smaterializzare, transustanziare, spiritualizzare il contenuto e l'espressività di linea, colore e volume” (p. 174). E aggiunge: “Il pittore sta di fronte a un'ampia tela e la percepisce come fosse un pioniere nel deserto; l'energia della sua visione interna è stata direttamente trasformata nella dinamica della genesi pittorica” (p. 175). In questo stesso periodo, altri autori recuperano in modo più esplicito la dimensione mitica della pittura di Twombly, come Richard Hoppe-Sailer e Gottfried Boehm. In tutti questi diversi significati, perciò, la pittura – ma anche la scultura – di Cy Twombly si pone in una stazione di confine tra la secolarizzazione, che la colloca a fianco dell'arte degli ultimi decenni e che si ritrova in questo carattere di disfacimento dell'immagine pittorica, e il suo carattere di evento che sembra recuperare un momento sacrale, contemplativo, anche se di continua trasformazione nella rappresentazione, come sostiene Richard Hoppe-Sailer: “L'immagine e il suo significato sorgono nel processo dell'essere visto (...)” (p. 132). I termini dei molteplici aspetti dell'opera di Twombly affiorano anche nel dibattito tra gli artisti seguito alla mostra del MoMA del 1994. Richard Serra, in quell'occasione, sosteneva: “Non sembrava [lo spazio pittorico di Twombly] essere eroico come un allargamento del nuovo della scuola di New York. In effetti, sembrava antitetico a questo. (...) Non lo leggi come leggi gli altri tipi di pittura che trasmettono l'immagine, non c'è immagine nella pittura (di Twombly)” (p. 236). Mentre Francesco Clemente, di contro, affermava: “(...) forse le sculture sono il

soggetto dell'opera; essendo l'opera un'evocazione delle forze mitologiche” (p. 246). L'opera di Cy Twombly rappresenta, dunque, la grande macchina pittorica che mette in scena se stessa e che ci indica il confine oltre il quale la pittura che viene dopo è quella che accade nell'epoca della riproducibilità meccanica delle immagini. Maurizio Bortolotti, critico d'arte

The secularization of painting

Spanning a 50-year period, from 1951 to 2001, this collection of essays offers the rare opportunity to witness changes in critical perspective in the production of a transitional artist. In many ways, Cy Twombly can be considered one of the last great painters. This is partly because he explicitly refers to the Mediterranean tradition, for he adopted it when he left the United States, where he was born and trained. His painting unites diverse tendencies, such as abstract art and the great representational baroque tradition, the marriage of image and text echoing Latin books and the rediscovery of children's paintings following a significant 20th-century trend related to primitivism. Twombly ultimately evokes the myth of pictorial representation, which many 1980s

artists insisted upon, in a particularly favourable cultural context. The 43 pieces in this anthology provide an overview of the artist's essential nature, a much-debated problem in past decades. In fact, it is truly surprising that this painter has continued to occupy the centre of recent artistic debate in, instead of being forgotten as a relic of American action painting in the 1940s and 1950s. Painting had ended; or rather, to be more accurate, it was secularized – it no longer is the sacred medium for engendering artistic debate; it is just one of the many possible media, including performance, installation and technical media such as photography and video. Perhaps this is why Twombly's production is so appealing: it lies on the borderline between sacred painting – during the first half of the last century – and its secularization. Hence, in Cesare Vivaldi's 1961 essay on the (then) secularized side of his surfaces, the artist 'achieved his peculiar form of neo-dadaism. His signs that once were confined to the only self-sufficient, autonomous “gesture” gradually began to combine together, to become interdependent, to take on a narrative function that is not far...intentionally...from the one

Oscar Tusquets Blanca, *Scala subacquea*, all'Auditorio di Las Palmas. Dal volume bifronte: *Album – Enciclopædia*, con Juli Capella, Edizioni Electa, Barcelona, 2003.

Oscar Tusquets Blanca, *Underwater Staircase*, the Las Palmas Auditorium. From: *Album – Enciclopædia*, with Juli Capella, Edizioni Electa, Barcelona 2003



represented by this contamination of signs, images, matters, objects in Rauschenberg'. Marcelin Pleynet quotes Twombly, who had this to say about his own work: 'The line doesn't illustrate; rather, it is the perception of its own realization'. This leads to the reading of his painting as an event, constituting the point of contact with the secular side of his creations. In fact, events belong to the vital sphere and their epiphanic character falls into the sacred sphere. In a way, the same happening concept lies behind the essay by Manfred de la Motte, linking it to script: 'Yet it is a script.... But there is nothing meaningful to read there; it is the self-presentation of the reading and the call to do so'. In the 1970s and 1980s the sacred and the evocation of myth made a comeback. Harald Szeemann asserts, 'No contemporary artist has so succeeded in dematerializing, transubstantiating, spiritualizing the content and expressiveness of line, colour and volume', adding, 'The painter standing in front of a large canvas felt like a pioneer in the desert; the energy of his inner vision was directly converted into the dynamics of pictorial genesis'. During the same period, other authors, such as Richard Hoppe-Sailer and Gottfried Boehm, returned more explicitly to the mythical dimension of Twombly's paintings. All of the diverse meanings of Twombly's painting and sculpture thus lie on the boundary between secularization (such as art of the recent decades that features the decomposition of the pictorial image) and its event-like nature. The latter seems to return to a sacred, contemplative moment, though it is constantly transformed into representation. Richard Hoppe-Sailer maintains, 'The picture and its meaning arise in the process of being seen'. The multifaceted aspect of Twombly's work also appears in the artistic debate that followed a 1994 Museum of Modern Art exhibition. At the time, Richard Serra maintained, 'It didn't seem to be heroic as an extension of the New York School. In fact, it seemed to be antithetical to that.... You don't read it like you read other kinds of paintings that communicate image. There is no image in the painting'. On the other hand, Francesco Clemente stated, 'maybe the sculptures are the subject matter of the work, the work being an evocation of the mythological forces'. Twombly's production represents the great pictorial machine that stages itself, marking the limit of time, and subsequent paintings fall into the period in which images can be endlessly reproduced.

Maurizio Bortolotti is an art critic

Fabbian

Calabria Arredo Luce di Pirelli Giovanni Cotroneo 0961367007 Idee Luminose di Monoblo Lamezia Terme (CZ) 0968441972 Trippini srl Culture 0962901200 Leonte Arredamenti di Leonte G. & C. Reggio Calabria 0965643261 Luce e Forme di Amendola Giovanni Reggio Calabria 0965331901 De Angelis Mobili Santuzzeria Diapronte (RC) 0966961204 Linea Luce di Campisi Sebastiano Rombolo (VV) 0963366003	Lombardia Project Light Almer (BG) 035639082 Stocchi Luce di G. Stocchi & C. Ghisalba (BG) 036392188 Flam Di Tezzani e C. Manerio (BS) 0309380309 Dotti Lampadari Mazzano (BS) 0302620205 Hi Life Milano 0248007877 Posani Illuminazione Snc 'Vigri' Desio (MI) 0362621066 Storzin Illuminazione di Storzin G. Paderno Dugnano (MI) 029104958 Ginetta di Brugnoni & C. Sas Sesto San Giovanni (MI) 022424974 Cernis di Cernelli Renato Seveso (MI) 0362503232 Strada 3M Luce Vimercate (MI) 039667649 Stil Luce Vigevano (MI) 0290315232 Ire Elle Modena di Moratti P&C Porto Mantovano (MN) 0376398404 Guafia Illuminazione di Guafia A. Gallarate (PV) 0382822160 Bigi Rovato 0382498902	Model srl Cosentino (LU) 053332311 Santoro Illuminazione Martina Franca (TA) 0804832574 Sicilia Illumina Srl Catania 09551962 Illuminotecnica di V. Speciale Pattinico (PA) 0918900625 Toscana Bagnominia 1 Loro Cuffenne (AR) 0599172113 Bigini Illuminazione Firenze 055677519 Artzi & Magazzini Illumina S. Angelo a Lecore-Sighe (FO) 0558798549 Centro Servizi Integrati Mugello Pignano (PI) 05804631 Spinelli Luci di Meini Luana Pergnano (PR) 0587616463 Mobilificio "Tesser" Pomacchio (PR) 0587731543 Arte Luce di Marchi Ede Prato (PR) 057433256 Arte In Luce Quarrato (PR) 0573774233 Bil Srl Chianciano Terme (SI) 057661421 Tire Venezia Colorado Padova 0498711329 Colorado Castelmario di Resana (TV) 0423484770 Bm Lampadari di Molino & C. Mugnano In Riviera (UD) 0432784001 Colorado Pradamano (UD) 0432671253 Sorato Lino & C. Baller Di Minore (VI) 041436017 Colorado Vicenza 0444561168 Umbria Barbaccia Mario Terni 0744300291
--	--	---

Per informazioni
su altri punti
vendita, telefonare
al numero verde
800800444

L'enigma del quadrato

Kazimir Malevich, Suprematism

Guggenheim Museum, New York

Fino a/until 7.9.2003

Menil Collection, Houston
Dal/from 3.10.2003 al/to 11.1.2004

*"Living is easy with eyes closed
Misunderstanding all you see..."*
Lennon/Mc Cartney, *Strawberry Fields
Forever*, 1966

delegata seminascosta al quarto piano di un Solomon R. Guggenheim Museum invaso da un'ingombrante rassegna del ciclo *Cremaster* di Matthew Barney – fortunatamente chiusa di lì a pochi giorni – la delicata mostra su Malevich, organizzata in collaborazione tra il Guggenheim di New York e la prestigiosa Menil Collection di Houston, avrebbe potuto anche passare inosservata all'inaugurazione, se non fosse per l'eccezionalità dell'occasione offerta al pubblico americano. Partita dalla sede europea di Berlino della nota catena di musei *cash and carry*, dove era riuscita ad attrarre ben 70.000 visitatori (malgrado la freddezza intrinseca agli spazi del Guggenheim Berlin, per quanto accuratamente progettati da Richard Gluckman, autore anche del Dia New York e dell'Andy Warhol Museum), la mostra assume a New York connotati misterici, ben assonanti con il significato iniziatico della spirale di Wright: misterici, o semplicemente evocatori di misteri, non solo per la necessaria bassa luminosità delle sale – vista la delicatezza di opere per le quali certo Malevich non pensava alla durata eterna, e dunque sempre bisognosissime di attenzioni e restauri – ma anche per il pedagogico snodarsi di una completa sequenza di disegni, quadri, modelli, che danno, forse per la prima volta, un'idea organica del complesso lavoro dell'artista. Si parte dalla necessaria, veloce, fase cubista (1911-1913) o cubo-futurista – secondo i canoni con cui nel secolo scorso critici ed etichettatori di artisti vari si sono divertiti a giocare con le parole – per arrivare presto (1915) al primo *Quadrato nero su fondo bianco*. Forse il primo e il più famoso olio su tela a declamare la pura e semplice astrazione geometrica, è accompagnato da altre tele magari meno famose – *Cerchio*, *Croce* e *Piano allungato*, pure neri su fondo bianco – che però nei loro titoli, filologicamente più precisi del solito, rendono l'idea del processo analitico che vi è dietro l'osservazione/espressione di Malevich: il *Cerchio* non è tale, o non è solo questo, ma anche un *Piano in Rotazione*, secondo quella componente dinamica che è costante della sua opera degli anni Dieci. E come ancora in *Dissoluzione di un Piano*, altro olio su tela in cui il piano



© State Russian Museum Saint Petersburg

(*monstrum*, da mostrare) che rappresenta tutti gli elementi insieme e che pone enigmi, quasi irrisolvibili, ai mortali... Similmente, giunti alla fine del percorso iniziatico di "Suprematism", ripercorrendo verso il basso la spirale invasa dal merchandising *Cremaster* (dove pure non mancano, anzi abbondano le figure miste uomo/animale), calpestando la moquette verdina e arancina che fa da logo alla hollywoodiana joint-venture Guggenheim/Barbara Gladstone (la galleria/produttrice di Barney), si è tormentati dall'interrogativo su quale posizione prendere tra i due capi del dilemma dell'arte: finché una finale percezione viene a chiarire temporaneamente le idee, a dare sollievo all'osservatore interdetto. Se nella mostra di Barney ciò che conta è la definitiva spettacolarizzazione dell'idea di museo contemporaneo, in quella del suprematista Malevich risulta ancora fondamentale ed efficace l'idea che l'opera suprema si compia proprio attraverso la distruzione (che pure evoca arcaici significati cerimoniali) dell'opera d'arte tradizionale: unica rivendicazione delle avanguardie storiche non sostenuta dagli artisti d'oggi, per necessità economiche o semplice istinto di sopravvivenza. L'arte, sublime o infima, profondamente banale o riccamente ambigua, proprio non vuole morire.

Stefano Casciani

The enigma of the square

*"Living is easy with eyes closed
Misunderstanding all you see..."
Lennon/Mc Cartney, Strawberry
Fields Forever, 1966*

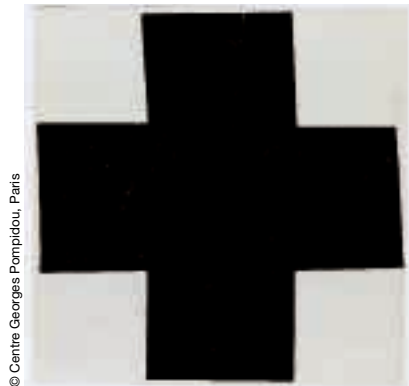
Half-hidden and relegated to the fourth floor of a Solomon R. Guggenheim Museum taken over by Matthew Barney's *Cremaster* show, the delicate exhibition of works by Kazimir Malevich, jointly organized by the New York Guggenheim and the Menil Collection in Houston, might have passed unnoticed at the opening if it hadn't been for the exceptional occasion presented to the American public. Having started at the European headquarters of the celebrated cash-and-carry museum chain in Berlin, where it drew a staggering 70,000 visitors (despite the austerity of the Berlin Guggenheim, carefully designed by Richard Gluckman, who also did Dia New York and the Andy Warhol Museum), the New York event has an air of mystery nicely attuned to the initiatory significance of Wright's spiral. The mystery, or simply the suggestion of it, stems from the low lighting necessary in the galleries to prevent damage to works that Malevich certainly never envisaged as lasting forever, and that are therefore in permanent need of care and restoration. But the mystery also arises from the pedagogical path followed by a complete sequence of

drawings, paintings and models that give, perhaps for the first time, an organic idea of the artist's complex world. The collection starts from Malevich's necessarily rapid cubist (1911-1913) or cubo-futurist period and moves directly to 1915, to the first *Black Square on White Ground*. Perhaps the first and most famous oil on canvas to proclaim a pure and simple geometric abstraction, it is accompanied by other, perhaps less famous canvases – *Circle*, *Cross* and *Elongated Plan*, likewise black on white grounds. These however, in their philologically more than usually precise titles, carry an idea of the analytical process behind Malevich's observation and expression: *Circle* is not only that, but also a plane in rotation, true to the constant dynamism of his work before 1920; in *Dissolution of a Plane*, another oil on canvas, a red plane dissolves into white to acquire shape and a third dimension. Throughout the exhibition, what you see is not what it seems. Thus the equation put forward in the *New York Times* by Roberta Smith on the subject of *Architekton* and their white volumetric compositions, crudely interpreted as 'white-on-white architectural models, whose scale is quite a bit too overbearing and too Soviet', sounds like the wrong end of the stick or just plain incompetence. The socialite commentator treats exhibitions as parties and misses the mystery and magnetism of the unfathomable, of the equivocal openness of which suprematist abstraction is replete and that, in fact, makes those 'architectural models' ideal volumetric compositions ready to become anything, from sculpture to city. It is indeed the mystery of indefinite form that dominates Malevich's pioneering work and makes it so compelling. But there is another mystery about it, one that is religious and archaic, an aspect dealt with authoritatively in the catalogue by Yevgenia Petrova, who immediately dismisses any misunderstandings about a connection between avant-garde art and revolutionary politics. She points out that the most radical works – not only those of Malevich, but of all the Russian avant-garde – were made long before the revolution of October 1917. So couldn't the *Square*, especially if multiplied (or divided) by four like the number of its sides, perhaps be a reminder of the tetramorph, that ancient representation, from the Hebrew *Torah* to the Apocalypse of Saint John with the image of the Four Evangelists, a symbol in its turn derived from the sacred animals venerated in Mesopotamia? In esoteric traditions, the four cosmic elements are associated with qualities of wisdom: eagle = air, intelligence; lion = fire, force; ox = earth, resistance; winged man = intuition of truth. Isn't this esoteric sense evoked, for example, by *Four Squares*, the black-and-white oil on canvas at the Radischev Museum in Saratov? The same

painting appears in the Guggenheim catalogue as well as in another publication: *Malevich and Film* by Margarita Tupitsyn. Published on the occasion of another good exhibition, held last year at the Centro Cultural Belém in Lisbon, her essay opens up new horizons on the work of this artist, not only as a painter, but as a theorist and enthusiast for cinema, all cinema – not just the abstract kind that seems directly inspired by certain of his own works, but also the figurative kind. As a crowning contradiction, whether a curatorial or printing error – not unlike the fiction of Gogol or Bulgakov, so inevitably associated with Russian modernity – in one book (Guggenheim) the first square in the top left is white, and in the other (Belém) it is black! Whims of fate aside, in fantastical mythology this complex symbology of the tetramorph is unified in the fantastic figure of the Sphinx, the monstrous animal representing all of the elements together and posing – almost insoluble – enigmas to mortals. Similarly, when you reach the end of the initiatory journey through Suprematism and walk back down the spiral invaded by *Cremaster* merchandising (where again there is no lack, indeed there is an abundance, of mixed man/animal figures), and across the pale green and orange maquette that serves as a logo for the Hollywood-style joint venture between the Guggenheim and Barbara Gladstone (Barney's gallery and producer), you are torn between the two sides of the dilemma of art, until a final perception comes to the rescue and temporarily clarifies your ideas, bringing relief to the amazed spectator. If in the Barney show what matters is the definitive idea of the contemporary museum as entertainment, in that of the suprematist Malevich the idea that the supreme work is done precisely through destruction (nevertheless evoking archaic ceremonial meanings) of the traditional work of art remains pivotal and efficacious. That is the only claim by the early-20th-century avant-gardes not endorsed by today's artists, due to economic necessity or simply to an instinct for survival. Art, be it sublime or ridiculous, profoundly banal or richly ambiguous, just doesn't want to go.

Stefano Casciani

Croce Nera, olio su tela, 1915.
Black Cross, oil on canvas, 1915



© Centre Georges Pompidou. Paris



Camera con vista

Prima Biennale Internazionale di Architettura

NAI Istituto Olandese di Architettura, Rotterdam

World Avenue

Fino a/until 31.8.2003

Motopias

Fino a/until 24.8.2003

Holland Avenue

Fino a/until 17.8.2003

La mobilità è il tema della Prima Biennale Internazionale di Architettura di Rotterdam. Gli obiettivi sono ambiziosi: promuovere la città e, di conseguenza, il mondo olandese dell'architettura come riferimento teorico; valorizzare le politiche strutturali in atto nel paese, sottolineando le potenzialità del NAI come punto di incontro della cultura contemporanea. Nata per diventare un evento regolare, questa Biennale ha patito numerosi cambiamenti al vertice. Dopo Christine Feireiss, il testimone è passato ad Aaron Betsky, per poi essere affidato a Francine Houben, partner dello studio Mecanoo. La Houben possiede una consolidata esperienza sul tema proposto: lo ha già studiato per conto del governo e ricopre all'università di Delft la cattedra di "Estetica della Mobilità". In pochi mesi ha dovuto coordinare un lavoro di ricerca, allargando al massimo il campo e accostando esperienze molto diverse. Il progetto si concentra sul punto di vista del viaggiatore e ne analizza, oltre al fatto tecnico, l'esperienza spaziale. Il motto "A Room with a View" sottolinea come, a fianco delle infrastrutture, i singoli mezzi di trasporto ricoprano un ruolo fondamentale. L'auto diventa il paradigma di questa percezione. Le tre

mostre principali della Biennale sono presentate al NAI. "World Avenue" indaga il sistema delle reti principali di nove città (Los Angeles, Beirut, Budapest, Giakarta, Pechino, Città del Messico, Tokyo, la regione della Ruhr e il delta del Pearl River in Cina), applicando un medesimo modello di studio e mettendo in evidenza le differenze tra realtà urbane e culturali e pratiche operative. L'allestimento propone nove automobili piazzate su pedane circolari in movimento. Il modello è quello tipico di una grande fiera dell'auto, ma ogni pedana è circondata da una parete curva su cui è proiettato un video dedicato a una singola città. Il visitatore sale sulla macchina e assiste allo spettacolo urbano. L'intuizione non è sviluppata completamente e l'idea ludica di mettere la macchina al centro della questione non è supportata da una messa in scena coerente. Seduti al volante non si ha la percezione delle città. Video e installazione non dialogano a sufficienza. Rumori di radio locali accentuano la confusione, pur restando una curiosa divagazione. Le informazioni, che raccontano ogni città, sono però molto chiare e accessibili. Sono sottolineate da una passerella sospesa – metafora di un'autostrada – che si relaziona a due pareti: qui scorrono immagini mescolate a informazioni e statistiche. Poi ci sono i progetti sviluppati da workshop di studenti delle locali università; anche in questo caso il livello di interesse è molto discutibile. Merita una menzione particolare il progetto per Città del Messico in cui il nastro stradale, che attraversa la città, si modifica morfologicamente a seconda del tratto percorso. "Motopias" è senz'altro la sezione più teorica ma anche la più coerente. Un gruppo di storici e critici commentano

Fotografia di Photography by Christian Richters



La Biennale di Rotterdam analizza i diversi aspetti della mobilità. Mobility was the theme of Rotterdam's Biennale

alcune delle principali ipotesi e visioni utopiche sulla mobilità sviluppate nel Novecento. I commenti sono raccontati da proiezioni video su parabrezza appesi al soffitto; da qui pendono cuffie audio che integrano così la visione di questi inconsueti televisori. Al piano superiore è allestita "Holland Avenue"; in essa undici scuole internazionali hanno metaforicamente percorso un tratto dell'autostrada A13, asse portante del sistema viario olandese, e sviluppato progetti di percezione del paesaggio, esplorando così diverse forme di impatto ambientale. Il gran numero di attività previste permette di misurare l'ambizione di questa Biennale. Resta la sensazione che i molti mezzi a disposizione non siano stati confortati dal tempo necessario per garantire un risultato veramente convincente.

Maurizio Cohen

A Room with a View The subject of the first International Architecture

Biennale Rotterdam is Mobility. The exhibition's goals are ambitious: to promote the city and, consequently, Dutch architectural thinking as a theoretical point of reference; to enhance structural policies implemented in the Netherlands by underscoring the NAI as a significant centre of contemporary culture. Intended as a regular event, the biennial got off to a shaky start after suffering numerous changes at the top. After Christine Feireiss, who originally conceived the event, the baton was passed to Aaron Betsky and then to Francine Houben, a partner of the firm Mecanoo. Houben has a thorough knowledge of the theme, having researched it for the Dutch government. Moreover, she holds a chair in the 'Aesthetics of Mobility' at Delft University. She had only a few months to coordinate a task of research and preparation widened to embrace the most diverse possible experiences. The project focuses on the issue as viewed by travellers, exploring spatial experience as well as the technical aspects of mobility. Alongside matters of infrastructure, *A Room with a View* is a theme intended to point up the key role played by individual means of transport, and indeed the car is taken as the paradigm of this perception. The biennial's three principal exhibitions were staged at the NAI. *World Avenue* surveys the main traffic systems of seven cities and two regions (Los Angeles, Beirut, Budapest, Jakarta, Beijing, Mexico City, Tokyo, the Ruhr and the Pearl River Delta in China), applying the same study model to all locales and highlighting the differences between urban and cultural situations and the way traffic operates. The exhibition presents nine cars mounted on rotating circular platforms. The installation is based on the familiar model of a car show, except that each platform is surrounded by a curved wall, onto which is projected a video dedicated to a single city. The visitor gets into the car and watches the urban performance – an idea that is not fully developed. Nor is the lucid

Fotografia di Photography by Christian Richters



idea of making the car the crucial issue backed by a consistent presentation. Seated at the wheel, you don't get enough of a perspective of the cities concerned, and there isn't enough dialogue between the video and the installation. Adding to the confusion is noise from local radio stations, a curious digression. The information given about each city is, however, very clear and accessible, emphasized by a suspended walkway – a metaphor for the motorway. The walkway relates to two walls on which images are projected, mixed with information and statistics. Next come projects developed by student workshops from local universities, and here again the level of interest is highly arguable and variable. Worthy of mention is the project for Mexico City, in which the ribbon road through the city changes according to the stretch you happen to be driving along. *Motopias* is certainly the most theoretical section of the show, but it is also the most consistent as far as its topic and presentation are concerned. A group of historians and critics comment on some of the principal utopian hypotheses and visions of mobility of the 20th century. The comments are accompanied by video projections on windscreens suspended from the ceiling, which in turn have earphones hanging from them to complement viewing of these odd television screens. Situated on the upper floor is the *Holland Avenue* section. Here 11 international schools have metaphorically driven along a stretch of the A13 motorway, the main axis of Holland's road system, and developed landscape projects exploring various forms of environmental impact. The extensive schedule of activities that accompany the exhibitions demonstrates how ambitious this biennial is. One is left, though, with the sensation that the many means at its disposal have not been matched by the time necessary to ensure really convincing results.

Maurizio Cohen

Cuore di latta

La scatola di latta tra arte e funzionalità. La Collezione Blass, Zurigo

Galleria Gottardo, Lugano

Fino a/until 23.8.2003

Da quasi 150 anni, la latta è il materiale con cui si protegge la merce. Allo stesso tempo è anche un veicolo mediatico con cui testimoniare visivamente il contenuto ma anche l'immagine del produttore, la cultura di un paese, l'arte grafica, l'innovazione tecnologica. Parlando di design, difficilmente si interpreta il significato dell'imballaggio, strato superficiale che le attuali norme ecologiche vogliono minimo, riciclabile e non inquinante. Il concetto di recupero non è, però, solo nel riciclaggio della materia, può essere anche nel riutilizzo, magari contenitore di altro ma ancora

Fotografia di Photography by Thomas Banfi



La storia può anche essere fatta da una sequenza di scatole di latta. History as seen through the tin

testimonianza di un ricordo che non si vuole cancellare. Le scatole di latta hanno proprio questa identità e non si estinguono con la fine del prodotto che custodiscono. Quelli della raccolta Rezio Blass di Zurigo formano una delle più importanti al mondo; quasi 2.500 pezzi che ripercorrono la storia di questo materiale, ogni volta stravolto nelle forme e nei decori. Dall'astuccio per le matite del 1912, all'originale contenitore di biscotti della Huntley & Palmers, al bidoncino in latta cromata del 1993 di Jean Paul Gaultier per il suo profumo, dal raffinato profilo di donna che fuma le sigarette Antinéa alle piante degli edifici di Mario Botta disegnate nel 2000 su una scatola della collezione Kambly (che dal 1989 edita scatole da collezione). Alla Galleria Gottardo di Lugano sono circa 500 i pezzi esposti, raccolti per capitoli nel tentativo di stabilire un ordine progettuale e funzionale: ognuna delle teche ellittiche, in vetro e latta curvata, racconta un tema, affrontando l'analisi secondo differenti aree di progetto. Per esempio, la mobilità, con l'automobile da corsa dei biscotti Gondolo del 1930, o il Bus del 1925 (attribuito alla Perugia), o ancora l'imponente nave a vapore Normandie, dove la parte centrale con le alte ciminiere è coperchio mentre lo scafo contenitore. In questa serie è interessante come gli aspetti tecnici, i volumi che compongono gli oggetti riprodotti (cofano, spoiler, pensiline, scafi) diventano coperchio, scatola, cassetto, sportello: in un continuo rimando tra forma e funzione, dove ogni elemento è formalmente una cosa e funzionalmente un'altra. Questo atteggiamento progettuale sembra ancora più maniacale nella sezione dedicata alla riproduzione dei mobili: il comò a ribalta con quattro cassette, il cassetto piatto, l'orologio a pendolo, tutti arricchiti da decori e intarsi che rendono reale un ipotetico mondo per lillipuziani. Un classico è invece la sezione dei giochi, capitolo che ha permesso a moltissime scatole di latta di sopravvivere all'abbandono per inutilità: come la scacchiera della Fritz Asper del 1910, dove il contenitore è

parte integrante e necessaria per poter giocare. Oppure, secondo lo stesso principio, la Roulette delle sigarette Sarony con tanto di istruzioni allegate. La latta sembra un materiale condannato a essere considerato privo di contenuto, anonimo: viene in mente l'Uomo di Latta che accompagna *Il Mago di Oz*, ma in questa mostra assume una nuova dimensione. Quasi estetica, dopo essere stata sicuramente anche funzionale. **Massimiliano Di Bartolomeo** **Tin at heart** For nearly 150 years, tin has been used to protect commodities. It is also a medium of the media, that visually expresses the content of the package as well as the image of the manufacturer, the culture, graphic art and technological innovation. When we speak about design, rarely do we interpret the significance of the packaging, a surface layer that must, by present ecological standards, be minimal, non-polluting and suitable for recycling. The concept of recycling does not just mean salvaging material. Recycling can also be a new functional interpretation of the object, which may contain something different but still preserves a memory. Tins have an identity and do not die when the product contained is consumed. Zurich's Rezio Blass collection is one of the most important in the world; nearly 2,500 pieces retrace the history of this material, each with a different form and decoration, from a 1912 pencil case to an original Huntley & Palmers biscuit tin, a chrome tin can created by Jean Paul Gaultier in 1993 for his perfume, an elegant profile of a woman smoking Antinéa cigarettes and the plans for Mario Botta's buildings, designed in 2000 on a tin in the Kambly collection (which since 1989 has produced collectors' tins). Approximately 500 pieces are exhibited in the Galleria Gottardo in Lugano, subdivided into groups in an attempt to establish an order of project and function. Each of the elliptical display cases, in curved aluminium and glass, narrates a theme and focuses analysis on specific design

OLIVARI

1. **La mail art** è una particolare forma artistica.
2. **Il quartabuono** è una specie di squadra usata in particolare dai falegnami.
3. **Il dentificio** è stato usato per la prima volta dagli antichi romani.
4. **Il bikini** è il nome che sta ad indicare un costume da bagno molto audace, ridottissimo e a due pezzi. Deriva dall'Atollo Bikini nell'Oceano Pacifico.
5. **Bruno Zach** è un famoso parrucchiere tedesco che creò ai primi del Novecento una scuola di acconciatori.
6. **Silo** è un movimento artistico materico attivo alla fine del '900 in Slovenia.



YES OR NO?



1. **La mail art** è una forma artistica affermata all'inizio degli anni '60 negli USA e divenuta ben presto internazionale. È basata sull'invenzione per posta di buste, cartoline con una partecipazione all'evento del mittente e del destinatario.
2. **ON** L'esperienza "a quartabuono" indica un incastro secondo un angolo di 45 gradi.
3. **NO** Il primo dentificio cui si fa cenno nella storia scritta fu inventato da alcuni finici egiziani circa 4.000 anni fa.
4. **SI** A Parigi, lo stilista Louis Brand aveva preparato a protezione questo tipo di costume da bagno. Nei giornali del luglio 1946 non si parlava d'altro che degli esperimenti nudi sul litorale di Biarritz.
5. **NO** Bruno Zach è uno scrittore austriaco famoso per le sue romanze erotiche e l'aver inventato la cerniera nel periodo dell'Art Deco.
6. **NO** È il nome della famiglia Olivari disegnata da Enzo Mari.

OLIVARI

concepts: mobility, for example, with the Gondolo biscuit racing car tin of 1930, the 1925 Bus (attributed to Perugia) and the impressive Normandie steamship tin, in which the central section with tall funnels serves as the lid and the hull as the container. It is interesting to see how the technical aspects, the volumes making up the reproduced objects (bonnet, spoiler, canopy roofs, hulls), become lid, container, drawer and door – a constant exchange of form and function in which every element is formally one thing and functionally another. This design approach becomes even crazier in the section devoted to reproductions of furniture: a chest with flap and four drawers, a flat chest of drawers and a pendulum clock, all embellished with decoration and inlay that turn a hypothetical Lilliputian world into reality. The toy section is a classic, and many tins here have not become useless; one example is the 1910 Fritz Asper chessboard, in which the container is an integral and necessary part of the game. Adopting the same principle is the Sarony cigarette roulette with enclosed instructions. As a material, aluminium seems condemned to being seen as anonymous and lacking in content; although it may conjure up visions of the Tin Man in *The Wizard of Oz*, in this exhibition it assumes a new almost aesthetic dimension – after serving a function, of course.

Massimiliano Di Bartolomeo

Waste Painting 2, grafica di Peter Saville, Howard Wakefield, Paul Hetherington: come trasformare, usando Photoshop, i file del computer in seducenti opere d'arte. **Waste Painting 2** by Peter Saville, Howard Wakefield, Paul Hetherington put Photoshop to effective use to create a beguiling work of art



La bellezza rubata

The Peter Saville Show

Designmuseum, Londra
Fino a/until 14.9.2003

C'è sempre un problema con le mostre e le monografie che trattano di grafici, ed è: vale la pena farne un esame dettagliato? Molto spesso la loro carriera presenta un picco di breve durata per poi ricadere in una produzione decorosa, ma sostanzialmente di routine. La grafica non è (ancora) un'arte: quasi sempre è la risposta a una domanda di tipo commerciale da parte di un cliente. È l'aver potuto ignorare le dinamiche del rapporto grafico/cliente che ha dato a Peter Saville la notorietà. È diventato celebre nel 1979 come cofondatore di Factory Records, la casa discografica di Manchester che con le sue tre storiche band – Joy Division, New Order e Orchestral Manoeuvres in the Dark – ha enormemente contribuito a sviluppare la musica pop dopo l'era punk. A Saville fu lasciata mano libera (lui parla di “un'area temporanea di autonomia”) dai condizionamenti del marketing. Uno dei primi risultati di questa libertà è stato il minimalismo e il rigore della copertina da lui creata per l'album *Unknown Pleasures* dei Joy Division. L'involucro con il delicato

segno bianco, che sembrava rappresentare delle onde sonore al centro di un quadrato nerissimo, era completamente diverso da ogni altro prodotto in quel periodo. Qualcuno osservò che “con una copertina del genere la musica non poteva che essere importante”. Non era una copertina da marketing (con il nome della band e il titolo scritti in grande), ma l'immagine ambigua attirava e incuriosiva l'ascoltatore e lo provocava a tentare di stabilire una relazione fra disegno e musica. Durante gli anni Ottanta Saville continuò a disegnare copertine per dischi che a un pubblico di adolescenti, affascinati dalla musica della sottocultura, parevano straordinariamente originali. La sua inventiva sembrava inesauribile; i suoi progetti non attingevano a un unico filone stilistico, ma erano sempre diversi. La prima sala della mostra, però, ci riserva una sorpresa: ci fa vedere che, lungi dall'essere originali, quasi tutti gli elementi che componevano quelle copertine (e davano loro forza) erano stati rubati o, nel linguaggio di Saville, ‘recuperati’, dai lavori di altri designer e artisti del passato, come per esempio Depero o Wolpe, il creatore di caratteri tipografici. Qualcuno che non era preso nei lacci della musica l'aveva capito anche allora, ma che importava? Era l'era del post-modernismo, quando la cultura si divertiva a ironizzare e a rigettare se stessa. I lavori di Saville, con la colonna sonora di una musica eccitante, presentavano lo stile elegante ed eclettico della nuova era, presa come punto di riferimento. Oggi molti di essi sembrano goffi e certamente non così nuovi e rivoluzionari, come erano apparsi allora a un pubblico poco agguerrito e che poco sapeva di grafica. Ha fatto del suo meglio per essere all'altezza delle sue fonti di ispirazione, ma deplorarne le eventuali debolezze non ha molto senso. In realtà, di altro si trattava: la sua era una lezione di storia. Saville, infatti, è stato il tramite che ha fatto conoscere a un'intera generazione il valore estetico del passato. Di certo nessun adolescente aveva mai guardato con tanta attenzione le nature morte francesi del XIX secolo, prima che Saville adoperasse un quadro di Fantin-Latour per la copertina dell'album *Power, Corruption and Lies*. Per quanto mi riguarda, la prima volta che mi sono imbattuto nel Futurismo italiano è stato quando ho visto un'immagine di Depero sulla copertina di *Everything's Gone Green* dei New Order. C'è però un argomento importante di cui la mostra non si occupa: che cosa fa esattamente Saville? Non pare che abbia preso in mano un taglierino o un mouse da almeno vent'anni: per ogni lavoro sono infatti citati tre o quattro collaboratori. Sicuramente usa la matita, ma solo per riempire decine e decine di taccuini con angosciate domande su di sé. I cataloghi per Yohji Yamamoto hanno

bellissime fotografie di Nick Knight, mentre l'art direction è di Marc Ascoli. Knight dichiara che, senza Saville, “probabilmente i cataloghi sembrerebbero tali e quali, ma non sarebbero altrettanto buoni”. Grande elogio, invero. Dall'inizio degli anni Novanta la carriera di Saville ha avuto più alti e bassi di prima. Il suo rapporto infantile con il denaro ha fatto sì che arrivasse a distruggere lo studio e dovesse andare in cerca di contatti con altri grandi studi commerciali: Pentagram prima, poi il Frankfurt Balkind di Los Angeles. Entrambi speravano che Saville avrebbe rappresentato un'iniezione di freschezza. Non è stato così, e da questi rapporti non è uscito niente di importante. Saville dice: “Non volevo avere successo nell'industria della comunicazione aziendale. È noiosa e priva di attrattive sessuali”. Immagino che questi discorsi non fossero una buona mossa con i clienti di Pentagram! Saville è sempre stato lontanissimo dall'interessarsi a conti e bilanci. Un suo amico ha scritto che “spende molto denaro negli abiti... Il resto va in cene e in sesso... queste sono le sue priorità”. La monografia è piena di foto di una ‘selezione’ delle sue ultime fidanzate, con pochi vestiti addosso. Nessun altro grafico sarebbe mai stato neppure sfiorato dall'idea di pubblicare in una monografia questo tipo di materiale. Negli ultimi anni Saville ha lavorato soprattutto al packaging e alla pubblicità per le case di moda. Molti di questi lavori sono buoni, ma poco importanti, di basso profilo, addirittura prevedibili. Nonostante le grandi possibilità che il lavoro nel campo della moda offre, pare che Saville non ne abbia approfittato e si sia fatto ammansire dalle esigenze del business commerciale. Forse sarebbe stato meglio lasciare fuori dalla mostra questi lavori e puntare solo sulle opere prodotte per l'industria discografica. Un ritorno recente all'ambiguità e ai temi del passato sono i *Waste Paintings*. Si tratta di opere deformate attraverso il passaggio al computer, e in particolare attraverso i filtri dell'ormai onnipresente programma Photoshop. Il lavoro di una giornata viene passato attraverso filtri che lo scompongono in singoli pixel e questi pixel vengono poi trascinati sulla superficie per creare linee di colore strettamente intrecciate. Sembrano strisce di tessuto che si muovono dolcemente, spinte da una brezza. È rifare un lavoro normale, eseguito per un normale cliente, in una forma nuova e molto bella; è trasformare il lavoro commerciale in un'opera d'arte. Per gli addetti ai lavori i *Waste Paintings* sembrano il limite estremo della grafica contemporanea: assolutamente dipendenti dal computer, incoerenti, gratuiti e deliziosamente belli. È questa la lezione più grande che Saville ha da darci: la grafica può sottrarsi alle costrizioni economiche, può generare complessità intellettuale e può farci intravedere nuovi modi di guardare alla



Copertina per il disco *True Faith* dei New Order. Art direction di Peter Saville, foto di Trevor Key. Record sleeve, *True Faith* by New Order. Art direction by Peter Saville, photography by Trevor Key

cultura contemporanea.

Quentin Newark, grafico, lavora a Londra

Stealing beauty There is always a problem with exhibitions and monographs on graphic designers: are they worthy of detailed examination? The careers of so many seem to have one brief crest but then sink back to an output of good but fairly routine work. Graphic design is not art (yet); it is almost always produced in response to the commercial need of a client. It is the usurpation of this relationship that gave Saville his fame and makes him such an inspirational figure for so many designers. He came to prominence in 1979 as the cofounder of Factory Records, the label that, with its trio of influential bands – Joy Division, New Order, and Orchestral Manoeuvres in the Dark – did most to shape pop music after the punk era. He was given a free hand with the design (he describes it as a ‘temporary autonomous zone’), free of the petty concerns of marketing managers. An early example of his exploitation of this was his minimal and disciplined cover for the Joy Division album *Unknown Pleasures*. The frail white diagram of what look like sound waves sitting in the centre of a starkly black square was startlingly different to anything else being produced at the time. One observer said, ‘With such a sleeve there was no way the music could not be important’. This was not sleeve as marketing (with the band and title writ large), but design that was openly ambiguous, intriguing the listener who would try to tease out or create relationships between the design and the music. Saville went on to design a series of what seemed to the teenage audience, entranced by the

subculture's music, like stunningly original record sleeves throughout the 1980s. His inventiveness seemed bottomless, and rather than mine a single stylistic seam, each design bore little relation to the last. The first room in the exhibition introduces a surprise; it shows us that far from being original, nearly every aspect of these designs (certainly their basic strength) was stolen – or, in Saville's words, ‘retrieved’ – from the work of past designers and artists, such as Depero and the typeface designer Wolpe. Some, not enamoured of the music, had recognized the sources at the time, but what did it matter? This was the age of postmodernism, in which culture delighted in the irony and emptiness of regurgitating itself. His designs, with stirring music as a soundtrack, manifested the elegant, eclectic style of the new, knowingly referential era. Many of the designs look clumsy now, nowhere near as box-fresh as they did to a less design-aware audience. He did his best to rise to the quality of his sources, but complaints about weaknesses miss the point. Something else was at work here: a design history lesson. For a whole generation, Saville offered an introduction to the aesthetic power of the past. Surely no teenager had ever stared so intently at a French 19th-century still life before Saville used a Fantin-Latour painting on the *Power, Corruption and Lies* album. The first time I encountered Italian futurism was looking at Depero's image on the cover of New Order's *Everything's Gone Green*. One crucial area not explored in any depth by the exhibition is what exactly does Saville actually do? He doesn't appear to have wielded a scalpel or a mouse for the best part of

20 years; every piece of work has three of four contributors credited. He certainly uses a pencil, but this is for filling dozens upon dozens of notebooks with angst-ridden self-questioning. Catalogues for Yohji Yamamoto have stunning, distinctive photography by Nick Knight and are art directed by Marc Ascoli. Without Saville, Knight says, ‘the catalogues probably would have looked the same, but not as good’. Praise indeed. Since the early 1990s his career has been more chequered. He suffers from a child-like relationship to money, which destroyed his own studio and forced him to seek relationships with big commercial outfits, first with Pentagram and then with Frankfurt Balkind in LA. Both hoped that Saville's reputation would inject them with a big shot of cool. It did not happen, and there is nothing of any value to be seen from these liaisons. Saville says, ‘I didn't want to be successful in the corporate communications industry. It's boring and unsexy’. I am guessing that wasn't his opening gambit to Pentagram. His focus has always been elsewhere than the balance sheet; as a close friend has written, ‘he spends real money on clothes... the rest goes on dinner and sex’. The book is studded with pictures of a selection of his past girlfriends, scantily clad. This is something no other graphic designer would ever think of including in a monograph. In the past few years he has found most of his work producing packaging and advertisements for fashion houses. Although good, a lot of this work is unremarkable, even predictable. Given the potential of the subject matter and his passionate knowledge of fashion, he seems tamed by the restrictions of the commercial businesses. It might have been better to have excluded all of this and to have built the exhibition around the record work. One recent return to the ambiguity and resonance of the early work is the *Waste Paintings*. These are pieces of design distorted with filters in the ubiquitous Photoshop programme. The work from that particular day is put through filters that break it down into a few individual pixels and then drag these across the surface to make lines of closely packed and interwoven colour. They look like striped cloth gently moving in a breeze. This is remaking mundane work in a new, beautiful form, stealing aesthetic pleasure back from the client. To designers, the *Waste Paintings* seem like the outermost limit of contemporary graphic design: absolutely dependent on the computer, incoherent, gratuitous ravishingly beautiful. The biggest lesson he has to teach us is that used in certain ways, graphic design can escape the limitations of commercial application, generate intellectual complexity and give us tiny glimpses of new ways to look at contemporary culture. *Quentin Newark is a graphic designer based in London*

Enjoy the Light

STUDIO
DESIGN
ITALIA

illuminazione



CLESSIDRA: table lamp

STUDIO ITALIA DESIGN srl
30020 Marcon - Venezia - Italy
telefono +39 041 4569266
fax +39 041 4567337

www.studioitaliadesign.com

Mostre, eventi, fiere Exhibitions, events, fairs

Austria

Wien

1fino a/until 6.9.2003
Otto Muhel – Life as a Work of Art
fino a/until 14.9.2003
Carlo Scarpa. The Craft of Architecture
fino a/until 17.8.2003
Zaha Hadid. Architecture
fino a/until 3.8.2003
Foreign Office Architects
MAK Stubenring 5
T +43-1-71136223
1fino a/until 7.7.2003
Jan Kotera. Aufbruch in die tschechische Moderne 1871-1923
Architekturzentrum Wien
Museumplatz 1
T +43-1-5223115

Belgio/Belgium

Bruxelles

1fino a/until 25.7.2003
Salvatore Licitra. I accept only personal messages
La Verrière-Hermès
50 Boulevard de Waterloo
T +32-2-5112062

Canada

Montréal

1fino a/until 14.9.2003
Traces of India
Canadian Centre for Architecture
rue Baile 1920
T +1+514-9397000

Danimarca/Denmark

Humblebæk

1fino a/until 28.9.2003
The Architect's Studio. Renzo Piano
Louisiana 3050 Humlebæk
T +45-4919-0719

Finlandia/Finland

Helsinki

1fino a/until 7.9.2003
Future Cinema
Kiasma Mannerheiminaukio 2
T +358-9-173361

Francia/France

Paris

1fino a/until 17.8.2003
Le Daguerreotype Français. Un Object photographique
Musée d'Orsay
62 rue de Lille
T +33-1-45482123
1fino a/until 22.9.2003
Jacques Henri Lartigue. 1894-1986
L'album d'une vie
25.9.2003-5.1.2003
Jean Cocteau sur le fil du siècle
Centre Pompidou
rue Beaubourg
T +33-1-44781233
1fino a/until 14.9.2003
Inga Sempé
Union centrale des arts décoratifs

107-111 rue de Rivoli
T +33-1-44555750

Germania/Germany

Francoforte

1fino a/until 3.8.2003
Visions and Utopias
Schirn Kunsthalle Frankfurt
Römerberg
T +49-69-299882118
1fino a/until 3.8.2003
Mud Mosques in Mali
fino a/until 3.8.2003
Scenes: The Campi of Venice
Deutsches Architektur Museum
Schaumainkai 43
T +49-69-21238844
Monaco
1fino a/until 31.8.2003
Gottfried Semper (1803-1879) Theory and Work
Pinakothek der Moderne
Barer Straße 29
T +49-89-23805463

Giappone/Japan

Tokyo

1fino a/until 21.7.2003
Yohji Yamamoto. May I help you?
Hara Museum of Contemporary Art
4-7-25 Kitashinagawa Shinagawa-ku
T +81-3-34450651

Gran Bretagna/Great Britain

London

1fino a/until 17.8.2003
Guy Bourdin
Victoria and Albert Museum
Cromwell Road
T +44-20-79422503
1fino a/until 14.9.2003
The Peter Saville Show
fino a/until 26.10.2003
A Century of chairs
5.7.2003-26.10.2003
Hella Jongerius
1.8.2003-12.10.2003
When Flaminio drove to France - Flaminio Bertoni's designs for Citroën
Design Museum 28 Shad Thames
T +44-20-7940 8790
1fino a/until 21.9.2003
Kirchner: Expressionism and the city
Royal Academy of Arts, Piccadilly
T +44-20-73008000

Italia/Italy

Aosta

1fino a/until 26.10.2003
Divisionismo Piemontese
fino a/until 26.10.2003

Marino Marini

Museo Archeologico Regionale
piazza Roncas 1
T +39-0165-275902

Bolzano

1fino a/until 31.8.2003
Moltitudini - Solitudini. Un progetto di Sergio Risaliti
Museion via Sernesi 1
T +39-0471-312448
1fino a/until 5.10.2003
Gli eredi della solitudine. Un ritorno
1973-2003
Galleria Civica Piazza Domenicani 18
T +39-0471-997588

Firenze

1fino a/until 28.9.2003
Stanze segrete, stanze scomparse

Palazzo Medici Riccardi
via Cavour 3
T +39-055-2760340
Mantova
1fino a/until 28.9.2003
Omaggio a Nuvolari
Casa del Mantegna via Acerbi 47
T +39-0376-360506

Milano

1fino a/until 13.7.2003
Fuori serie. Pezzi unici, prototipi e prodotti su commissione
nell'archeologia del design italiano
fino a/until 13.7.2003
Austria West
fino a/until 27.7.2003
Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana
Triennale di Milano viale Alemagna 6
T +39-02-89010693

1fino a/until 15.7.2003
Grazia Toderi, Jorge Pardo, Alighiero Boetti
Galleria Giò Marconi via Tadino 15
T +39-02-29404373
1fino a/until 6.7.2003
Amedeo Modigliani. La felicità è un angelo dal volto sereno
Palazzo Reale piazza Duomo 12
T +39-02-875672

1fino a/until 18.7.2003
Getting Blu
Galleria Blu via Senato 18
T +39-02-76022404
1fino a/until 18.7.2003
Doriana Chiarini
Galleria Ala via Monte di Pietà 1
T +39-02-8900901

Roma

1fino a/until 31.7.2003
Sebastião Salgado. In principio Auditorium Arte, Parco della Musica
viale De Coubertin 30
T +39-06-80241436
1fino a/until 17.8.2003
Michal Rovner
Andreas Gursky
fino a/until 7.9.2003
Tony Cragg, Simon Starling, Cecily Brown
MACRO via Reggia Emilia 54
T +39-06-67107900

Rovereto

1fino a/until 15.9.2003
Fausto Melotti. L'opera in ceramica
Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto
corso Bettini 43
T +39-0464-438887

Torino

1fino a/until 24.9.2003
Oaxaca. Tierra de arte
Fondazione Palazzo Bricherasio
via Lagrange 20
T +39-011-5711811
1fino a/until 24.8.2003
I Moderni/The Moderns
fino a/until 24.8.2003
Arata Isozaki: Electric Labyrinth
fino a/until 31.8.2003
Janet Cardiff: le opere e le collaborazioni con George Bures Miller
fino a/until 31.8.2003
Giorgia Fiorio. Piemonte. Una definizione fotografica
Castello di Rivoli
piazza Mafalda di Savoia - Rivoli
T +39-011-9565222
1fino a/until 31.8.2003

Pittura degli anni cinquanta in Italia
GAM via Magenta 31
T +39-011-4429518

Venezia

1fino a/until 2.11.2003
50 Esposizione Internazionale d'Arte
Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore
Giardini della Biennale – Arsenale – Museo Correr – Stazione Santa Lucia
T 199-199-100
T +39-041-5221317

Verona

1fino a/until 20.7.2003
Virginio Ferrari. Ombre della sera
1959-2003
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti
vicolo Volto Due Mori 4
T. +39-045-8001903

Paesi Bassi/The Netherlands

Rotterdam

1fino a/until 7.7.2003
First International Architecture Biennial Rotterdam
www.biennalerotterdam.nl
1fino a/until 7.9.2003
Isamu Noguchi (1904-1988)
Kunstal Rotterdam
Museumpark, Westzeedijk 341
T +31-10-4400300

Portogallo/Portugal

Porto

1fino a/until 31.8.2003
Mangelos
Museu Serralves
rua D. João de Castro 210
T +351-22-6156500

Spagna/Spain

Barcellona

1fino a/until 6.7.2003
Living in motion. Design and architecture for flexible dwelling
Museu de les Arts Decoratives
Av. Diagonal 686
T +34-93-2805024
14.9.2003-28.9.2003
Sybilla
Cavallerisses del Palau Güell
Nou de la Rambla 3
T +34-93-3173974
1fino a/until 31.8.2003
Pere Noguera. Terres crues, terres cuites. Del paisatge a l'habitat
Museu de Ceràmica
Avenida Diagonal 686
T +35-93-2801621
1fino a/until 31.8.2003
Cultura basura. Espeleogia del gust
Centre de Cultura Contemporania de Barcellona
Montalegre 5
T +34-93-3064100
Madrid
117.7.2003-17.9.2003
Oscar Tusquets. El Laberint: arquitectura, disseny i art
Sala Goya, Circulo de Bellas Artes
Marqués de Casa Riera 2
T +34-91-3605400

Svizzera/Switzerland

Basilea

1fino a/until 28.9.2003
Ivan Puni
Museum Tinguely

Paul Sacher-Anlage 1
T +41-61-6819320
1fino a/until 10.8.2003
Expressiv!
Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 Riehen
T +41-61-6459700
Locarno
1fino a/until 17.9.2003
Friedrich Dürrenmatt: Dipinti e disegni
Pinacoteca Casa Rusca
piazza S. Antonio
T +41-91-7563185
Losanna
1fino a/until 14.9.2003
Les peintures visionnaires. Marguerite Burnat-Provins
Collection de l'Art Brut
T +41-21-3152570

Lugano

1fino a/until 23.8.2003
La scatola di latta tra arte e funzionalità
Galleria Gottardo
viale Stefano Franscini 12
T +41-91-8081988
1fino a/until 24.8.2003
Gioielli d'arte in Svizzera nel ventesimo secolo
Museo Vela 6853 Ligornetto
T +41-91-6407040

Martigny

1fino a/until 23.11.2003
Paul Signac 1863-1935
Fondation Pierre Gianadda
rue du Forum
T +41-27-7223978

Zurigo

1fino a/until 3.8.2003
Druckgrafik: Günther Keusen
Museum für Gestaltung Zürich
Ausstellungsstrasse 60
T +41-1-4462211

USA

Los Angeles

1fino a/until 28.9.2003
Mona Hatoum
The Museum of Contemporary Art
250 South Grand Avenue
T +1-213-6212766
1fino a/until 27.7.2003
Juan Muñoz
fino a/until 27.7.2003
Yutaka Sone: Jungle Island
The Geffen Contemporary
152 North Central Avenue
T +1-213-6212766
New York
1fino a/until 20.7.2003
Elie Nadelman
3.7.2003-12.10.2003
The American Effect
Whitney Museum of American Art
945 Madison Avenue at 75th Street
T +1-212-5703633
15.8.2003-10.10.2003
Solos: SmartWrap
fino a/until 25.1.2004
National Design Triennial
Cooper-Hewitt
2 East 91st Street
T +1-212-8498400
111.7.2003-3.11.2003
Ansel Adams at 100
MoMA QNS
33 Street at Queens Boulevard
Long Island City, Queens
T +1-212-7089401



officetech 2003

7th Office Furnitures, and Decoration Fair

SCOPE OF THE FAIR

- Office Furniture
- Floor and Wall Coverings
- Separation Panels
- Archive Systems
- Conference Systems
- Lighting Units
- Office Accessories
- Stationary
- Office Security and Control Systems
- Finance Technology
- Office Machinery
- Communication
- Presentation Techniques
- CAD
- Leasing Companies
- Professional Publications

Visiting Hours:
September 11 - 12 - 13, 2003 (10.00-19.00)
September 14, 2003 (10.00-18.00)

TÜYAP FAIRS AND EXHIBITIONS ORGANIZATIONS INC.

Right Bank / Harem Binası
Tuyap Fair, Convention and Congress Center
13 Kısıklı, Şişli - Beşiktaş / İstanbul - Turkey

Phone: (90) 212 360 60 60
Fax: (90) 212 360 61 70
E-mail: info@tuyap.com.tr

Internet: www.tuyap.com.tr
E-mail: info@tuyap.com.tr

International Advertising, Press and Public Relations:
info@tuyap.com.tr
www.tuyap.com.tr

September 11 - 14, 2003

Right Bank / Harem Binası
Tuyap Fair, Convention and Congress Center
13 Kısıklı, Şişli - Beşiktaş / İstanbul - Turkey

Phone: (90) 212 360 60 60
Fax: (90) 212 360 61 70
E-mail: info@tuyap.com.tr

Internet: www.tuyap.com.tr
E-mail: info@tuyap.com.tr

International Advertising, Press and Public Relations:
info@tuyap.com.tr
www.tuyap.com.tr

TÜYAP Beylikdüzü
Fair, Convention and Congress Center
Beylikdüzü - Beşiktaş - İstanbul - Turkey

Un'altra idea di lusso

Se per hotel a cinque stelle si pensa a saloni in marmo, candelabri e tappeti persiani, c'è un nuovo albergo a Nizza, presso la famosa Promenade des Anglais, che fa volentieri a meno dell'equazione decoro = lusso. Il nome stesso – Hi Hotel – invita a visitare uno spazio reso leggero da forme e colori. Ne è autrice Matali Crasset, che ha interpretato il tema come “esperienza per uno stile di vita contemporaneo”, immaginando nove diversi concetti per le 38 camere. La vita dell'albergo ruota intorno al bar: una grande gabbia in legno, appesa al soffitto, racchiude i clienti in una sorta di salottino. L'attenzione nella definizione dei particolari si riconosce nel servizio di piatti in porcellana bianca; disegnato da Matali Crasset, è stato prodotto appositamente per Hi Hotel da Manufacture de Porcelaine de Monaco. *LB*

A new definition of luxury If five-star hotels make you think of marble halls, chandeliers and Persian carpets, then check out the latest example in Nice, on the famous Promenade des Anglais. Here the traditional equation 'decoration = luxury' has been abandoned. The name itself – Hi Hotel – suggests a friendly place, and forms and colour convey a sense of lightness. The design is by Matali Crasset, who has interpreted the theme as 'an experience for contemporary living', creating 9 different concepts for 38 rooms. Life at this unique hotel revolves around the bar: a large wooden cage hung from the ceiling and enclosing guests in a sort of sitting room. Attention to detail can be recognized in the white porcelain plates, designed by Matali Crasset and specially made for Hi Hotel by Manufacture de Porcelaine de Monaco. *LB*



Fotografia di/Photography by Uwe Spörring



Al nuovo Hi Hotel di Nizza (progetto di Matali Crasset), si può scegliere come stanza tra nove diversi concetti: a sinistra, l'allestimento Monospace. In alto, particolare della gabbia in legno del bar
Matali Crasset's new hotel in Nice offers a range of different styles: left, Monospace room. And a bar defined by a wooden cage, top

La Digital room, in alto, è equipaggiata di arredi dotati di schermi computer. A destra, la stanza White & White accoglie il visitatore alla ricerca di una sensazione di benessere

The Digital room, top, comes with built-in computer screens, while the White & White room, right, is aimed at the health consciousness



Una spiaggia senza mare

Ogni estate il MoMA/P.S.1 di Long Island, attraverso il progetto “Young Architects Program”, consente a un architetto emergente di realizzare un’installazione temporanea negli spazi del museo. Tom Wiscombe, vincitore dell’edizione 2003, ha immaginato nel cortile triangolare del P.S.1 un nuovo paesaggio, mitigando il caldo assillante con ombra e vasche d’acqua. Una “spiaggia urbana” nel cuore della città, che crea una topografia di dune artificiali; qui si aprono passaggi alle sale espositive, zone di relax per sedersi o sdraiarsi e, addirittura, due lunghe piscine, dove si può nuotare. Contro la calura estiva, Wiscombe sospende sopra il cortile una serie di tendoni in tessuto traslucido. Quando il museo apre di notte al pubblico, ospitando concerti ed eventi, luci e suoni trasformano la copertura a vela in un’enorme lanterna magica. *LB*

A beach without sea Every summer the MoMA/P.S.1 on Long Island, through its “Young Architects Program”, enables a promising young architect to create a temporary installation in its museum spaces. Tom Wiscombe, winner of the 2003 edition, imagined for the triangular courtyard of the P.S.1 a different landscape which mitigates the oppressive heat with shade and pools. His “urban beach” in the heart of the city is a topography of artificial dunes. Passages lead into the exhibition rooms, and there are rest areas where people can sit or lie down, and even two long pools where they can actually swim. Against the heat, Wiscombe has suspended translucent canvas awnings over the courtyard. And when the museum opens to the public at night, to host concerts and other events, their sounds and lights transform the veiled roof into an enormous magic lantern. *LB*



La “spiaggia urbana”, allestita da Tom Wiscombe al P.S.1 di Long Island, sarà inaugurata il 5 luglio. Wiscombe mantiene un rapporto attivo con Coop Himmelb(l)au, dove ha lavorato per nove anni in qualità di partner The “urban beach”, installed by Tom Wiscombe at the P.S.1 on Long Island, will be opened on July 5. Wiscombe maintains an active relationship with Coop Himmelb(l)au, where he worked as a partner for nine years

monitor

Quando la produzione diventa storia

Poche aziende possono vantare novant’anni di attività e esaminarne la produzione è un altro modo per rileggere il passato. Pastoe, ad esempio, dimostra come si può essere sempre fedeli a se stessi, acquisendo in origine (nasce nel 1913 come Utrecht Mechanized Chair and Furniture Factory) un gusto progettuale dettato da leggi di essenzialità. Una vicenda che non può prescindere dall’opera di Cees Braakman (1917-1995); a diciassette anni inizia a lavorare nell’ufficio tecnico, che dirigerà fino al 1978. Tra i progetti più famosi, la collezione in compensato Combex, ideata nel 1948 e messa a punto nei dieci anni successivi. Singolare nella concezione, regala a una serie di arredi semplici, realizzati tra le restrizioni del dopoguerra, un’apparenza elegante. Ed originale, quando esibisce due tavolini che si incastrano come in un puzzle. *LB*

When production becomes history Few furniture makers can boast 90 years in the sector and a range that allows the past to be re-examined in a new light. Founded in 1913 as the Utrecht Mechanized Chair and Furniture Factory, Pastoe is a model of how a manufacturer can remain true to itself and to a taste in design that has been guided from the start by essential principles. Pivotal to the firm’s success was the work of Cees Braakman (1917-1995), who at the age of 17 began work in the technical office, which he managed until 1978. Among his most famous achievements is the Combex collection of plywood, created in 1948 and perfected over the next ten years. Original in conception, it added elegance to a range of plain furniture made under post-war restrictions. The line included two tables that could be locked together like puzzle pieces. *LB*



La collezione Combex, che Cees Braakman disegnò nel 1948, simboleggia la ripresa dell’attività produttiva di Pastoe dopo la II Guerra Mondiale The Combex collection, designed by Cees Braakman in 1948, symbolizes the resumption of production by Pastoe after the war

A Venezia la dittatura della temperatura

La Biennale d'Arti Visive “La dittatura dello spettatore”, curata da Francesco Bonami, non passerà forse alla storia come una delle più entusiasmanti, ma sicuramente come la prima nell'era del surriscaldamento globale. Annunciato ai giornalisti della stampa internazionale con l'oltraggiosa attesa di tre ore, sotto il sole incandescente, per poter accedere ai pass d'ingresso, il caldo micidiale di giugno ha impedito di cogliere gli aspetti di bellezza pure insiti in una mostra tra le più estese e complesse mai architettate a Venezia. Alcune installazioni, a metà strada tra architettura e arte, hanno comunque catturato l'attenzione del pubblico: all'interno della sezione “Ritardi e Rivoluzioni”, l'artista messicano Gabriel Orozco ha celebrato il ricordo della pensilina progettata nel 1952 da Carlo Scarpa per la sistemazione del giardino delle sculture. Nel Padiglione Italia, una grande *maquette* in legno e metallo, esatta nelle dimensioni, ne ripercorre fedelmente i virtuosismi architettonici, ma è come specchiata rispetto all'originale. Per chi non conoscesse il tristemente trascurato progetto di Scarpa, dalla finestra si rivela improvvisamente l'originale: un confronto appassionato tra presente e passato che fa riflettere sulla fragilità della bellezza. Errore fatale, invece, è aver composto un *accrochage* di una quarantina di quadri per la centrale mostra sulla pittura “Da Rauschenberg a Murakami” al Museo Correr: buone opere, ma assolutamente non esaurienti per un tema tanto importante. E l'allestimento non è certamente aiutato dall'aver posizionato le didascalie ad altezza d'occhio di un bambino di cinque anni. Un segnale di apertura della mostra ai giovani? *GB*



Maurizio Bortolotti, Caroline Corbetta, Massimiliano Di Bartolomeo e Luigi Spinelli raccontano l'edizione 2003 della Biennale di Venezia sul sito: www.domusweb.it
In questa pagina: Charles Ray, *Figura femminile (in progress)*, 2003
Maurizio Bortolotti, Caroline Corbetta, Massimiliano Di Bartolomeo and Luigi Spinelli describe the 2003 Venice Biennale on the site: www.domusweb.it
In this page: Charles Ray, *Female figure (in progress)*, 2003

The dictatorship of the heat wave Francesco Bonami's Venice Biennale may not go down as one of the most exciting in the exhibition's history, but it certainly will be known as the first in the era of global warming. It was introduced to the international press with an outrageous three-hour wait for entry passes in the scorching sun. The heat was a major distraction from appreciating the merits of an exhibition that is certainly one of the largest and most complex ever devised in the Giardini and the Arsenale. Some of the installations, midway between architecture and art, caught the public's attention. Mexican artist Gabriel Orozco has celebrated the memory of Carlo Scarpa's design of the sculpture garden at the Giardini di Castello (1952) inside the section *Delays and Revolutions*. In the Italian pavilion is a full-scale maquette made from wood and metal that reproduces faithfully Scarpa's architectural virtuosity. But the arrangement is altered, the canopy is mirrored with respect to the original. For those who are not familiar with Scarpa's design, his sadly neglected project can be seen through an open door. It's a poignant confrontation between past and present, and a mediation on the fragility of beauty. More problematic was Bonami's central exhibition of paintings, *From Rauschenberg to Murakami*, at the Museo Correr: the idea was a good one. But the selection offers a less-than-exhaustive representation of an important theme, a possibly fatal mistake. The display is not helped by captions placed at the eye level of a five year old. A sign that the exhibition wishes to attract young visitors, perhaps? *GB*



Il progetto di Gabriel Orozco, all'interno del Padiglione Italia della Biennale, è una replica in scala 1:1 del progetto di Carlo Scarpa per il giardino delle sculture. Allestito in prossimità dell'opera originale, l'installazione di Orozco si presenta come un'immagine specchiata

Gabriel Orozco's project within the Italian pavilion at the Biennale is a beautifully made full-scale replica of Carlo Scarpa's neglected sculpture garden just outside, but presented as a mirror image

monitor

L'opera prima di Zaha Hadid
in America esalta le qualità
urbane di Cincinnati.
Testo di Rowan Moore

Zaha Hadid's first major piece
of architecture in America
celebrates the urban
qualities of the city.
Report by Rowan Moore

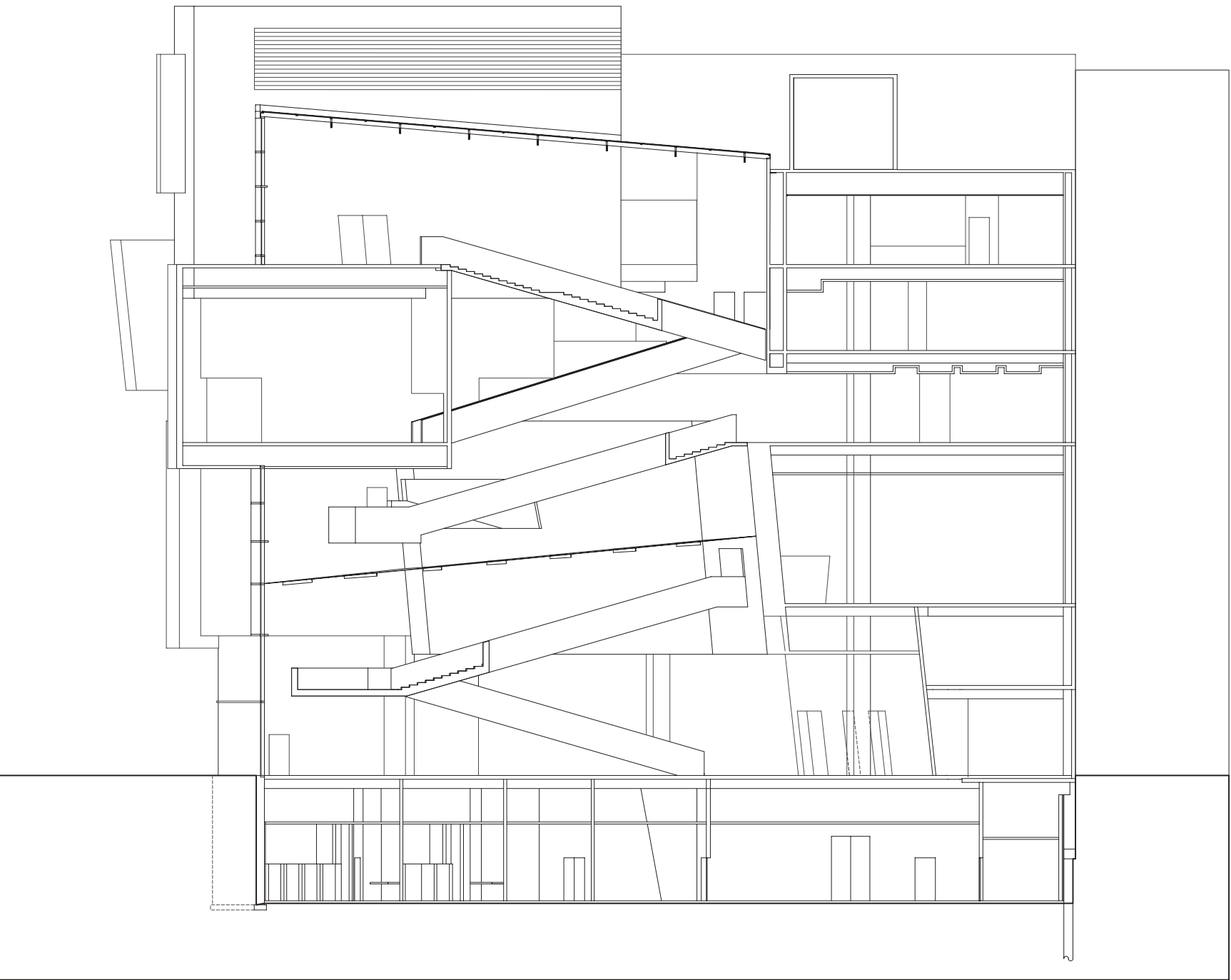
Fotografia di/Photography by
Michael Moran

Zaha Hadid in America



Il progetto della Hadid ruota intorno a due punti cardine: il lotto d'angolo, che viene riempito dalla sequenza fluttuante degli spazi, e il vertiginoso percorso di circolazione, rappresentato dalla scala che si sviluppa a zig-zag sull'intera altezza dell'edificio, nel cuore della galleria

Two things drive Hadid's design: the corner site, which her free floating sequence of spaces exploits to the full, and the dizzying circulation route described by the staircase that rises the full height of the building, zig-zagging back and forth across the void at the heart of the gallery



Sezione longitudinale/Longitudinal section

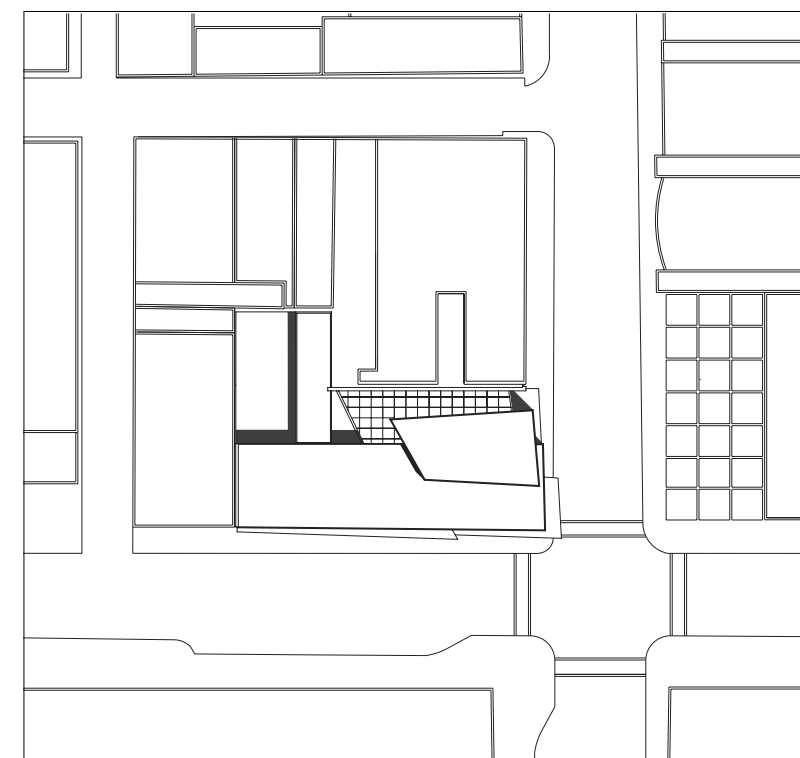


Avere un centro città per Cincinnati è un optional. Come le ferrovie, anche i centri delle città americane, un tempo potenti strumenti di sviluppo industriale e di successo, non hanno più una vera e convincente ragione di esistere: quello di Cincinnati sopravvive come scelta di vita per una minoranza di abitanti e, paradossalmente, come rifugio di chi è troppo povero per poter scegliere. È un centro che ha qualche dignità e grandezza, grazie ad alcuni grattacieli e monumenti Art Déco, a un impianto regolare a griglia e ad alcuni grandi ponti: ma si sente che è sottopopolato, e che per ora vanamente aspira alla densità abitativa delle periferie. Strutture di solito considerate tipicamente periferiche, come i centri commerciali e gli stadi, si sono trasferite in centro, dove la domanda di spazi non è certo pressante. Questo però non significa che la città non abbia una dimensione culturale. L'attuale Contemporary Arts Center (CAC) affonda le sue radici nelle tradizioni progressiste dell'America degli anni Trenta. Ha ospitato, per esempio, una mostra di fotografie di Robert Mapplethorpe che ha provocato un celebre processo per offesa alla morale pubblica. Oggi a Zaha Hadid è stato affidato l'incarico di costruire la sua nuova sede, che per l'architetto è la sua prima opera americana. Il Contemporary Arts Center è dunque un tentativo eroico, per non dire donchisciottesco, di riaffermare i valori urbani nel centro di Cincinnati. Il progetto si basa sull'idea di un tappeto urbano. La superficie della strada fluisce all'interno dell'edificio e curva verso l'alto, in un percorso di circolazione molto particolare, creando una zona continua, con sezione a 'L', in cui si svolgono diverse attività. In contrasto con il disordine degli isolati vicini, in molti casi ormai privi di consistenza e trasformati in aree di parcheggio, i volumi dell'edificio, accatastati uno sopra l'altro, riempiono tutto il sito e sembrano premere contro i suoi confini: in una realtà di dissoluzione e dispersione, esso incarna e riafferma la dimensione della densità e dell'intensità. Anche il CAC rappresenta in fondo una merce altrettanto optional nell'America media di oggi: l'architettura. È un gioco raffinato di scale, volumi, masse, materiali, luci e ombre, interni ed esterni, piante, sezioni, prospetti. È l'opposto dell'architettura-spazzatura, delle costruzioni usa-e-getta che sorgono ai lati delle strade: ma anche di alcuni esempi di architettura contemporanea in cui il

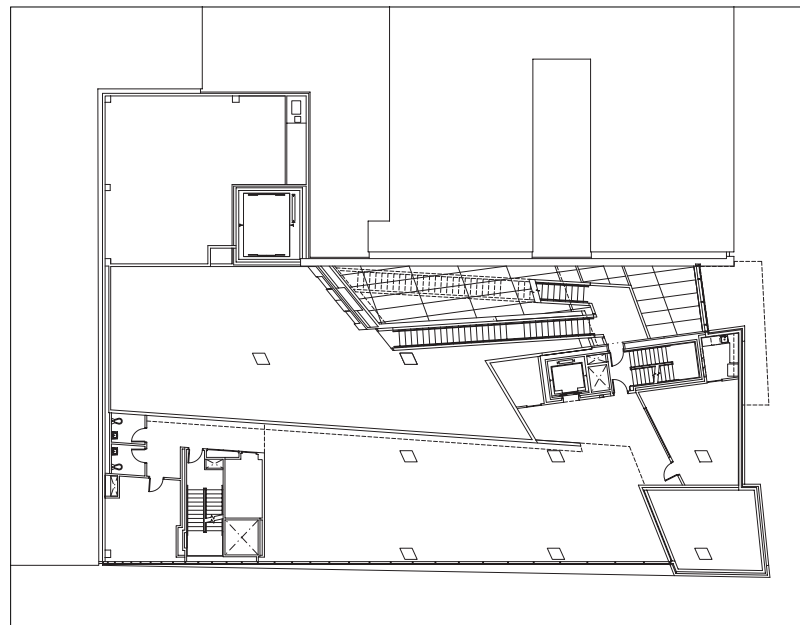
Progetto/Architect:
Zaha Hadid
Responsabile del progetto/
Project architect:
Markus Dochantschi
Gruppo di progettazione/
Design team: Ed Gaskin,
Ana Sotrel, Jan Hübener,
David Gerber, Christos
Passas, Sonia Villaseca,
James Lim, Jee-Eun Lee,
Oliver Domeisen, Helmut
Kinzier, Patrik Schumacher,
Michael Wolfson, David
Gomersall
Gruppo di progettazione per
il concorso/Competition
design team: Shumon Basar,
Oliver Domeisen, Jee-Eun
Lee, Terence Koh, Marco
Guarinieri, Stephane Hof,
Woody K.T. Yao, Ivan Pajares,
Wasim Halabi, Nan
Atichapong, Graham Modlen

Modelli di studio/Study
models: Chris Dopheide,
Thomas Knüvener, Sara
Klomps, Bergendy Cook,
Florian Migsch, Sandra
Oppermann, Ademir Volic
(modello di presentazione/
presentation model)
Architetto locale/
Local architect: KZF Design
Incorporated – Donald L.
Cornett, Mark Stedtefeld,
Dale Beeler, Amy Hauck-
Hamilton, Deb Lanius
Rappresentante del
proprietario/Owner's
representative:
David P. Crafts, Trustee,
Contemporary Arts Center
Gestione cantiere/
Construction manager: Turner
Construction Company –
Craig Preston, Bill Huber
Strutture/Structural
engineering: THP Limited,
Inc. – Shayne Manning,
Murray Monroe

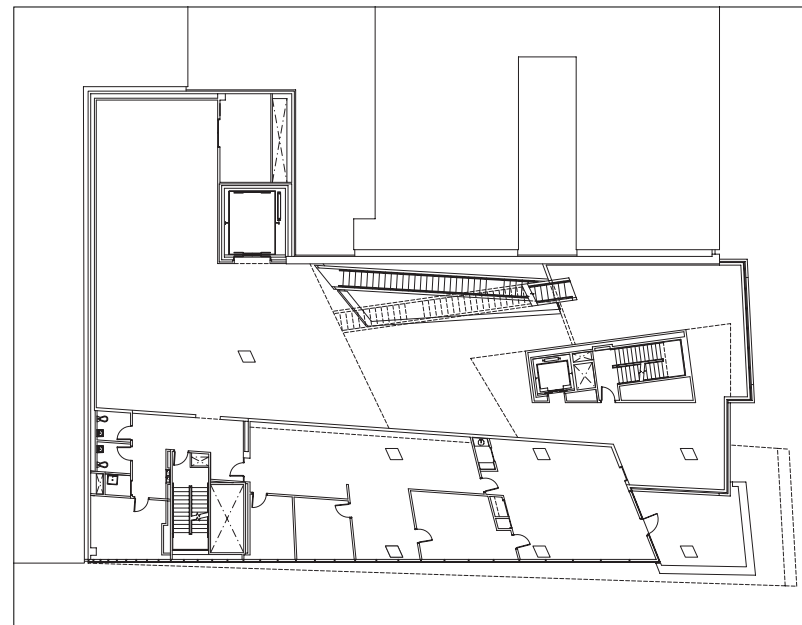
Consulente acustica/
Acoustics consultant:
Ove Arup and Partners –
Neill Woodger, Andrew Nicol,
Richard Cowell
Impianti/Services: Heapy
Engineering – Ron Chapman,
Gary Eodice, Kirby Morgan,
Fred Grable
Consulente sicurezza/
Security consultant:
Steven R. Keller & Associates –
Steven Keller, Pete Rondo
Consulente teatrale/
Theatre consultant: Charles
Cosler Theatre Design, Inc. –
Charles Cosler
Consulente illuminotecnica/
Lighting consultalt: Office for
Visual Interaction, Inc. – Jean
Sundin, Enrique Peininger



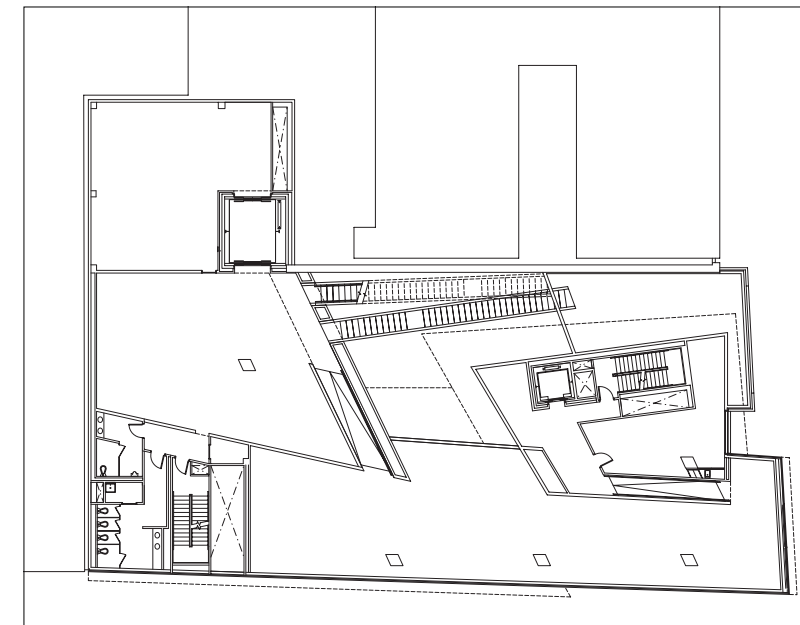
Planimetria/Site plan



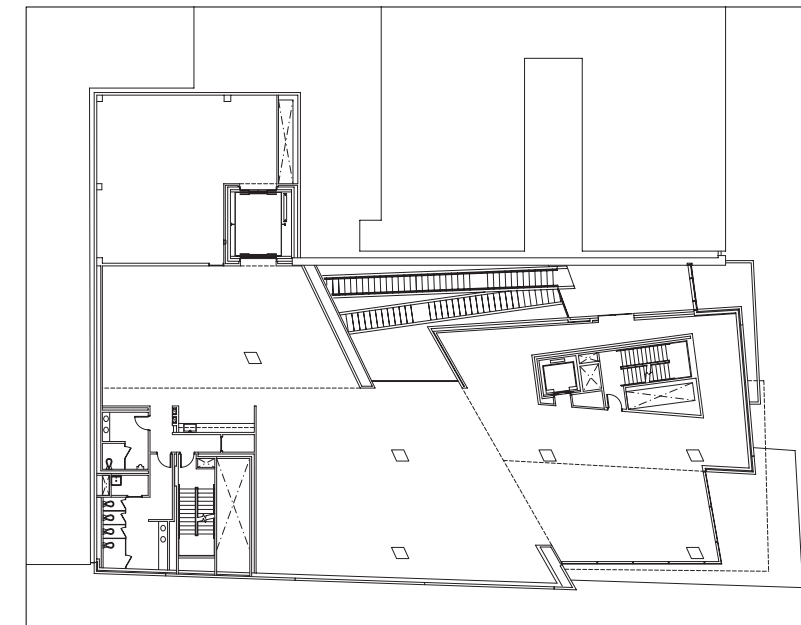
Pianta del secondo livello/Second level plan



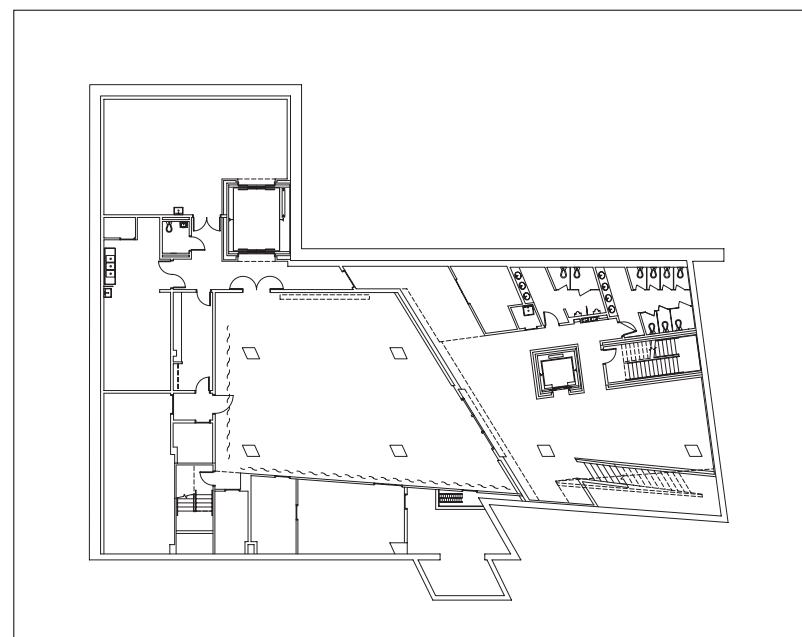
Pianta del terzo livello/Third level plan



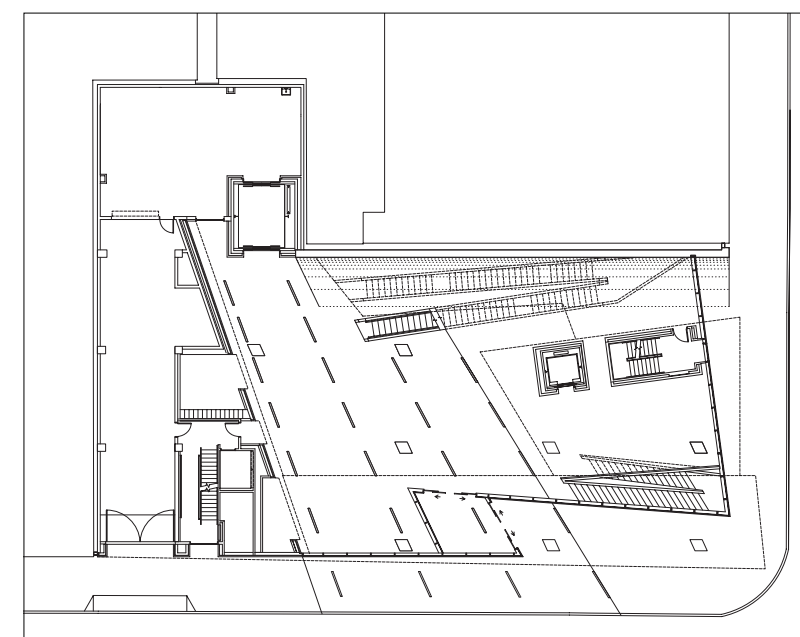
Pianta del quarto livello/Fourth level plan



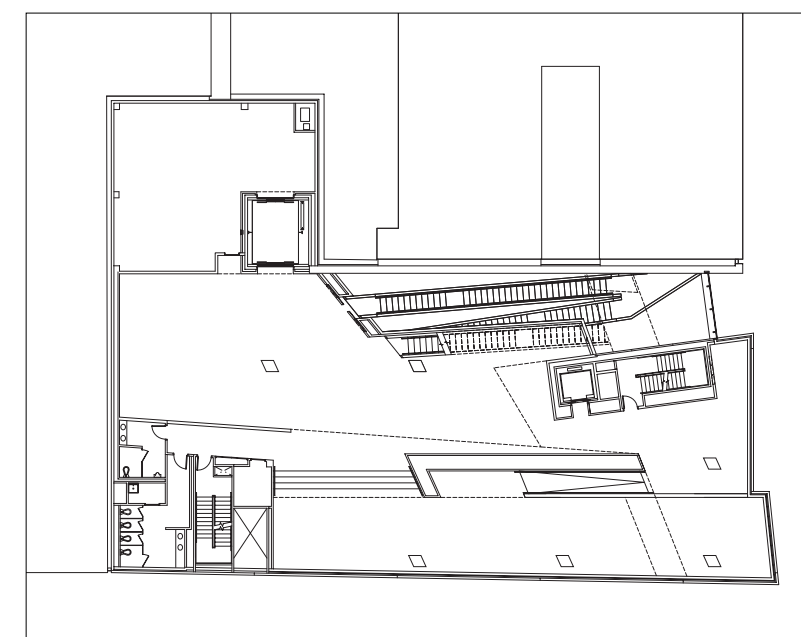
Pianta del quinto livello/Fifth level plan



Pianta del livello sotterraneo/Lower level plan



Pianta a livello del suolo/Ground level plan



Pianta del primo piano/First floor plan

Disegnato come se fosse un proseguimento della strada, il piano terra (sotto) è uno spazio pubblico che dà il benvenuto ai visitatori. Impilata su di esso, una serie di volumi solidi sembra fluttuare nell'aria

The ground floor, below, is devoted to a public space, designed to feel as if it is part of the street beyond, and intended as a welcoming gesture. It has the effect of making the stack of solid volumes piled up above it appear to float



gesto formale è tutto, come per esempio la maggior parte delle opere di Santiago Calatrava. In questo senso l'edificio di Hadid è quasi vecchio stile. Ha qualche vaga somiglianza con il Whitney Museum of American Art di Marcel Breuer e, come il Whitney, esprime fiducia nel potere della fisicità e dello spazio costruito e organizzato.

Con l'architettura e l'urbanizzazione arrivano la complessità, il paradosso, le emozioni, i capovolgimenti, le frizioni e i disagi, e tutto questo è ciò che distingue il CAC. Quando lo si descrive, può sembrare simile ad altri edifici. L'idea dei percorsi di circolazione verticali trattati come uno spazio urbano risale almeno al Centre Pompidou, ma se lo si vede in concreto è unico. L'idea guida del progetto è il muoversi fra due estremi, l'aspetto massiccio dell'esterno e la fluidità dell'interno. Ciò che si vede per prima cosa è ovviamente l'esterno massiccio. Il CAC si presenta come una scogliera, incrinata e spaccata da forze sconosciute ma possenti. La vigorosa geometria del blocco urbano americano è qui resa con intensità ancora maggiore. È una sorta di meditazione plastica che parte dalla griglia regolare della città: la verticalità dei blocchi in competizione l'uno contro l'altro diventa tensione di volumi di cemento adagiati in orizzontale, come una fetta di Manhattan girata sul fianco di 90 gradi (o forse di 270). Un volume spicca fra gli altri, per il rivestimento in pannelli neri di alluminio. Non c'è nessuna ragione particolare per questa scelta, se non che va bene così: è un segno dell'inclinazione di Hadid a fare le cose non per obbedire a una logica di fondo, ma per seguire un'intuizione. Sorprende il senso di peso dell'edificio, dal momento che i disegni di Hadid avevano a suo tempo rivelato in lei una profetessa della città senza peso, senza gravità. Proprio questo peso non sembra in armonia con l'obiettivo, dichiarato sia dall'architetto che dai committenti, di portare la strada dentro l'edificio. A prima vista questo assomiglia a una fortezza della cultura degli anni Sessanta, a un mausoleo per mecenati, a un caveau per impilare l'arte fino al cielo. Solo una sorta di irrequietezza dei volumi, un'energia raggelata, frena questa impressione. Poi si vede che questa parete rocciosa in realtà poggia sul vetro: una prodezza che la trasforma in qualcosa di stabile e insieme instabile, di aperto e insieme impenetrabile. Un altro elemento molto particolare dell'edificio è la



grandiosa scala, che sale per i sei piani di gallerie dagli alti soffitti, contenuta entro uno spazio profondo e scosceso: una grande fenditura, un baratro nella scogliera. Questa è la Hadid che tutti conosciamo, con rampe di scale che volano nel vuoto coprendo campate larghissime con intersezioni molto oblique e angoli molto acuti. È attraverso la scala che si esprime la sua idea di una città interiorizzata: le gallerie espositive si aprono su questo spazio, si affacciano su di esso, come gli edifici di una piazza europea, per usare il paragone (improbabile ma appropriato) che la stessa Hadid suggerisce.

Nello stesso tempo il baratro della scala – di cemento armato, con poderosi gradini di acciaio prodotti da costruttori di ottovolanti – è un pezzo di arredo urbano, come le attrezzature delle strade e dei trasporti pubblici. Ogni rampa pesa 15 tonnellate, ha la larghezza massima gestibile dalle gru di cantiere, e le saldature dei giunti non rifinite ma lasciate grezze. È un ibrido fra la piazza e i grandi ponti sul fiume Ohio che segnano l'ingresso a Cincinnati, quindi fra il concetto europeo di circolazione e quello americano. In Europa il movimento è un'espressione culturale, una specie di acrobazia, in America è un problema pratico. Fra la scogliera e il baratro, fra il peso e il volo, altri opposti si dispiegano. A livello del piano terreno, quando nel visitatore ancora resta la memoria della solidità dell'esterno, l'atrio dalle pareti vetrate è tutto aperto, con le parti strutturali ridotte al minimo e nessuna differenza di quota fra interno ed esterno. Qui l'idea della galleria come continuazione della strada trova la sua massima espressione. L'atrio si può dire completato dagli edifici che stanno dall'altra parte della strada, e il paesaggio stradale di insegne e distributori di giornali acquisisce il ruolo di oggetto da esposizione. Gli spazi ai piani superiori sono invece privi di finestre, circondati da pareti di cemento e oscurati, per dare rilievo soltanto alle opere d'arte: sono introversi quanto il piano terreno è estroverso.

Attraverso il vano della scala e le viste che permette sulla città che sta intorno, l'edificio si addentra in un gioco delle parti fra interno ed esterno, in cui le sensazioni di essere dentro e fuori trasformano l'ambiente, e uno stesso elemento si presenta alternativamente come oggetto e come spazio. La contemplazione dell'arte taglia fuori le

prospettive sulla città: che però poi ritornano, mentre il borbottio e lo strepito dei video fanno da surrogato al rumore del traffico.

L'andamento verticale dei percorsi di circolazione e degli spazi espositivi ricorda il Guggenheim di Frank Lloyd Wright, ma in una versione più complessa e meno rigidamente lineare. Come nel Guggenheim, l'uso del cemento come materiale predominante e le pochissime aperture danno un senso di unità, che rende i contrasti ancora più potenti e incisivi. Più di Wright, però, Hadid va oltre il fatto puramente architettonico, per esprimersi attraverso il contrasto fra massa e apertura. La massa asserisce il valore dell'arte che ci si appresta a vedere: fa capire che all'interno dell'edificio viene offerta un'esperienza diversa dal solito, che richiede un diverso tipo di attenzione. L'apertura indica che tutti possono entrare e tutto può accadere: uno scenario perfetto per un'istituzione che non possiede collezioni permanenti e che il suo direttore definisce "un museo dell'arte degli ultimi dieci minuti".

Nell'edificio si nota anche una grande intelligenza nella scelta delle finiture e nell'organizzazione delle sale. Sono state lasciate volutamente grezze e spoglie, così che il loro carattere possa cambiare secondo le esigenze delle varie mostre e installazioni. Le gallerie hanno proporzioni e altezze diverse per consentire la creazione di diversi allestimenti e sistemazioni: questo intento si esprime anche nei blocchi sovrapposti dei volumi esterni, specie di "catalogo degli spazi". Benché molto caratterizzato, l'edificio è aperto a eventi e impieghi futuri. Non vuole essere una struttura perfetta e chiusa in sé, ma qualcosa che solo il contenuto e il contesto possono completare.

È presto per averne la certezza, ma sembra proprio che il CAC sia uno dei pochi musei nuovi che per la sua flessibilità piace ai curatori.

Avrebbe potuto facilmente essere un altro esempio di virtuosismo architettonico, un pretesto per mettersi in mostra: e in fondo si poteva aspettarselo da un architetto come Zaha Hadid, la cui fama sinora è andata oltre l'esperienza del costruire e i cui disegni hanno una certa qualità retorica. In realtà l'edificio rivela invece un'inventiva e un coraggio creativo che senza quei disegni non sarebbero possibili, ma che i disegni non facevano necessariamente prevedere. Ha una concretezza maggiore di quanto si potesse pensare, manca

completamente di gesti ridondanti, e per questo colpisce ancora di più. D'ora in avanti il CAC si potrà leggere su un duplice registro: come esempio di architettura contemporanea di livello internazionale e come struttura che va ad arricchire la città di Cincinnati. Avrà una funzione di proposta e di esperienza: sarà un'affermazione di ciò che lo spazio urbano potrebbe essere e un luogo a cui gli abitanti della città possono volgersi quando desiderano uscire dal tran tran della vita quotidiana. Di più non si può chiedere: un solo edificio non può riscattare l'intero centro di una città.

Hadid in America Downtown Cincinnati is optional. Like America's railways, America's downtowns were once a powerful tool of industrial growth and conquest, but today they no longer have a compelling reason to exist. Cincinnati's survives as a minority lifestyle choice and, by default, as a refuge for those too poor to have a choice. It has dignity and grandeur, thanks to some art deco towers and monuments, a gridded centre and some hefty bridges, but it also feels drained and under-populated, aspiring to the density of suburbia. Institutions conventionally regarded as belonging to the periphery, such as shopping malls and stadiums, have migrated to the centre for want of any other pressing demand on space. But that does not mean that the city is without a cultural dimension. What is now called the Contemporary Arts Center has its roots in America's progressive traditions of the 1930s. It was the institution whose exhibition of photographs by Robert Mapplethorpe provoked a notorious obscenity trial. And it has now commissioned Zaha Hadid's first American building. Hadid's Contemporary Arts Center is a heroic, not to say quixotic, attempt to reaffirm urban values in the centre of Cincinnati. The design is based on the concept of an 'urban carpet', whereby the surface of the street flows into the building and curves up into the dramatic vertical circulation, creating a continuous zone, L-shaped in section, of urban activity. In contrast to the entropy of nearby blocks turned into parking lots, the building's stacked volumes strain against the boundaries of its compressed site. Amid dissolution and dispersal, it asserts density and intensity. The CAC affirms a commodity equally optional to middle America: architecture. It works with scale,

La variazione di ogni galleria è rispecchiata dal movimento dei volumi, tanto all'esterno quanto all'interno, che sporgono sulla strada sottostante e creano una presenza forte nel centro di Cincinnati

The varying character of the different galleries is reflected in the way that volumes pull and push each other externally as well as internally, jutting out over the street below, and creating a forceful presence in Cincinnati's downtown



L'ingresso invita i visitatori nell'atrio luminoso che sale verso l'alto: primo gradino di una serie di passerelle che conducono a un intreccio di scale, talvolta incrociate agli spazi espositivi, talvolta ben distinte da essi

The entrance lobby invites visitors into the atrium that climbs up the building toward the light, the first step in series of bridges that carry stairs up and across the building, sometimes merging with the gallery spaces that they connect, sometimes leaving them as distinct presences



volume and mass, material, light and shade, interior and exterior and plan, section and elevation. It is anti-junk, the opposite of disposable roadside construction and certain examples of contemporary architecture in which the single gesture is all, such as most of the works of Santiago Calatrava. In this it is almost old-fashioned. It has a passing resemblance to Marcel Breuer's Whitney Museum of American Art and, like the Whitney, it displays faith in the power of the physical and of ordered and constructed space.

With architecture and urbanism come complexity, paradox, emotional range, inversions, friction and awkwardness, and these qualities are what set the CAC apart. In its bare description it could sound like other buildings – the idea of vertical circulation as urban space goes back at least to the Pompidou Centre, for example – but in execution it is unique. In particular, the design is driven by an oscillation between extremes, most obviously between its massive exterior and its fluid interior.

It is the massiveness that you see first. The CAC presents itself as a cliff, fractured and fissured by unknown yet powerful forces. It takes the hard-edged geometry of the American city block and makes it blockier than ever before. It is a sculptural musing on the grid plan of the American city, in which the usual vertical geology of competing blocks is abstracted into horizontal concrete, a slice of Manhattan turned 90 (or possibly 270) degrees on its side. One block is picked out in black aluminium panels, for no special reason except that it feels right. It is a signal of Hadid's willingness to do things not from an underlying logic, but from intuition.

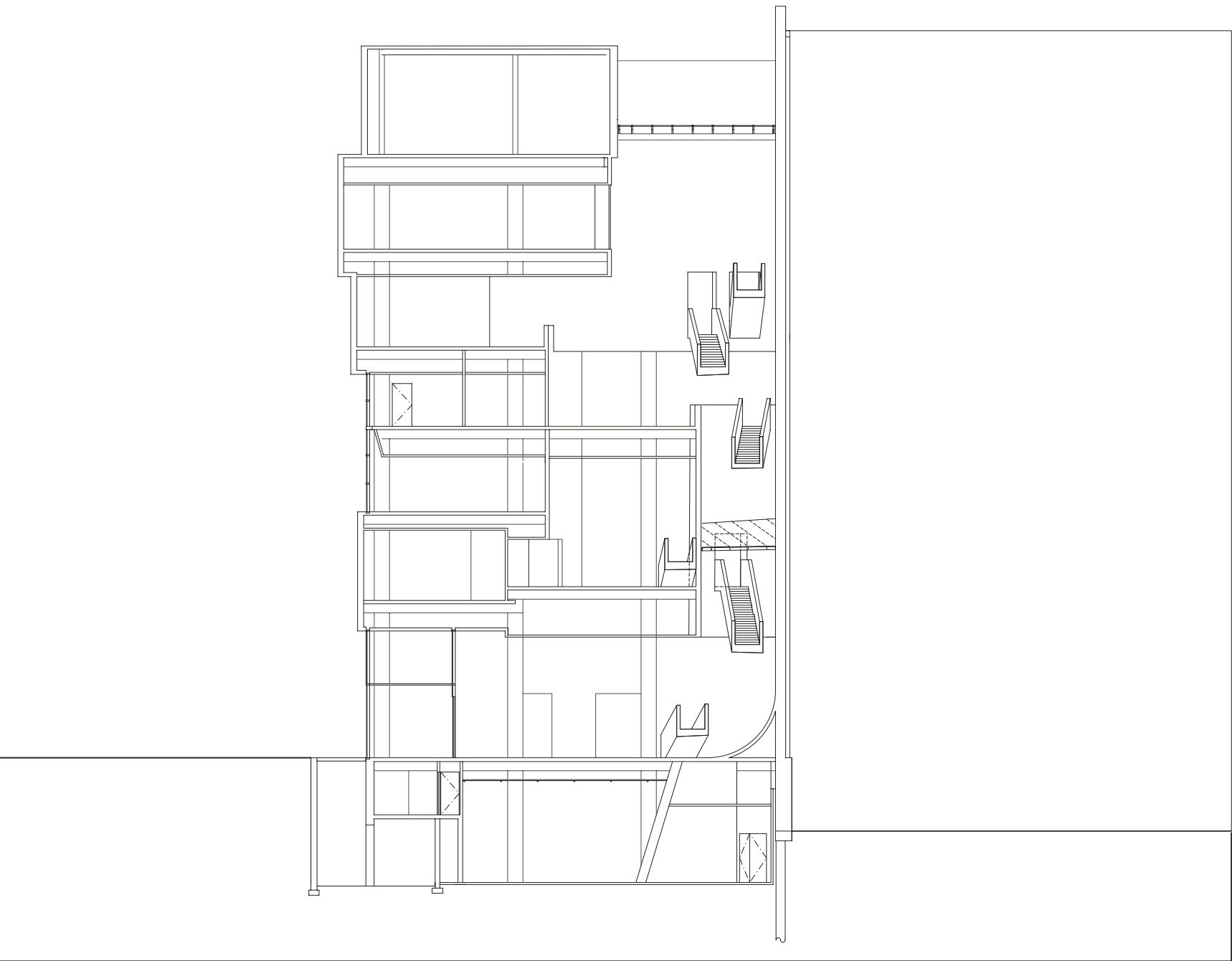
The weight seems surprising, given that Hadid's drawings have revealed her as a visionary of weightless, anti-gravity cities. It appears to be at odds with the objectives, stated by both Hadid and her clients, of drawing the street into the building. On first acquaintance it seems like a 1960s cultural fortress, a patrons' mausoleum, a bank vault for art piled into the sky. Only a restlessness in the blocks, a kind of frozen dynamism, arrests this judgement. Then you see that this rock face rests on glass, an impossible feat that makes it into something completely different. It becomes unstable as well as stable, penetrable as well as impervious.

The building's other big thing is the grand stair that ascends six high-ceilinged storeys of gallery space



Il CAC è un'istituzione senza una sua collezione d'arte permanente. Gli spazi creati dalla Hadid sono molto impressionanti per chi li visita, ma allo stesso tempo consentono ai curatori di adattarli alle esigenze delle opere di volta in volta esposte

This is an art institution with no permanent collection of its own. Its characterful spaces set the mood for visitors, but they also provide curators with the chance to make use of it in their own way, to reflect the range of art that will be shown in it



Sezione trasversale/Cross section



within a deep, steep space – a chasm to go with the cliff. This is the Hadid everyone knows, with flights of stairs leaping across a void in improbably long spans and intersections of very oblique and very acute angles. It is through the stair that Hadid's concept of an interiorized city is played out. Galleries open off this space and look onto it, returning visitors to the stairs and creating a reciprocity akin to buildings around a European piazza, to use the unlikely but apposite comparison that Hadid suggests.

At the same time, the stair chasm – made from reinforced concrete and hefty steel stairs from rollercoaster manufacturers – is a piece of urban equipment, like the apparatus of streets and urban transport. Each flight weighs 15 tons, as large as the site cranes could manage, and the welds on the joints are not ground down but are left rough and unfinished. It is a hybrid of the piazza and the big bridges over the Ohio River that form the entry to Cincinnati, and therefore of European and American ideas of circulation. In Europe movement is cultural, tending to be balletic; in America it is practical. Between the cliff and the chasm, and between heft and flight, other opposites unfold. At ground level, where the mighty exterior is a recent memory, the glass-walled foyer is as open as can be, with a minimum of structure and no change of level between inside and out. Here the idea of the gallery as a continuation of the street is at its most explicit. The space of the lobby is completed by buildings across the street, and the streetscape of signs and newspaper vending machines acquires the status of exhibits. The exhibition spaces on the upper floors, however, are windowless, concrete-bound and darkened for the display of art. They are as inward as the ground floor is outward.

Mediated by the stair chasm and the glimpses it allows of the city outside, the building becomes a choreography of interior and exterior in which the sensations of being inside and out keep changing places and the same elements are presented alternately as object and space. The contemplation of art cuts to views of the city and back again, and the growling and howling of video pieces becomes a surrogate of traffic noise.

With its upward flow of circulation and exhibition space, the CAC is a more subtle, less rigidly linear version of Frank Lloyd Wright's Guggenheim. With

Dal piano terra si può accedere a una scala che conduce al livello sotterraneo, dove c'è un piccolo auditorium (sotto), oppure al museo principale situato al piano superiore (pagina a fronte)

At ground level, below, the stairs lead down into the basement, with its small theatre space, or up into the main museum, opposite



concrete as the dominant material throughout and remarkably few doors, it has something of the Guggenheim's unity, which makes its extremes and contrasts all the more powerful. However, much more than Wright, Hadid goes beyond the purely architectural. There is purpose, for example, to the extreme contrast between mass and openness. The mass asserts the value of the art you are going to see. It lets you know that a different kind of experience is on offer inside, and that a different kind of attention is required. The openness indicates that anyone can enter and that anything can happen, an appropriate setting for an institution with no permanent collection, whose director calls it 'a museum for the art of the last ten minutes'. There is also intelligence in the building's finishes and in the organization of the rooms. It is deliberately rough and unfussy, allowing its character to be changed by different exhibitions and installations. The galleries are designed with varying proportions and ceiling finishes to allow for different possibilities, a variety that is also expressed in the piled-up blocks or 'catalogue of spaces' on the exterior. Powerful though it is, the CAC is open to future events.

It does not seek a closed perfection in itself, but can only be completed by content and context. It is too early to know for sure, but it may prove to be one of very few new museums that is liked by its curators. The CAC could easily be another work of architectural virtuosity whose purpose is merely a pretext for celebrity display. Such might be expected of an architect like Hadid, whose fame has until now outrun her construction experience, and whose drawings have a certain rhetorical quality. In actuality, the building reveals an inventiveness and a creative courage that would not have been possible without the drawings, but could also not have been predicted by them. It is more purposeful and completely lacking in redundant gesture, and it is all the more impressive for that. From now on the CAC will work at two levels, as an international architectural exemplar and as a local addition to Cincinnati. It will be both proposition and experience: a statement of what urban space could be and something for the city's people to plug into when they want to go outside the normal run of their lives. It is probably too much to ask of a single building that it redeems the whole of the downtown.



Cultura e mercato L'innovativo edificio di Herzog & de Meuron per Prada a Tokyo è un'iniezione di energia nuova nel sovrappopolato mondo dell'architettura per la moda. Testo di Deyan Sudjic

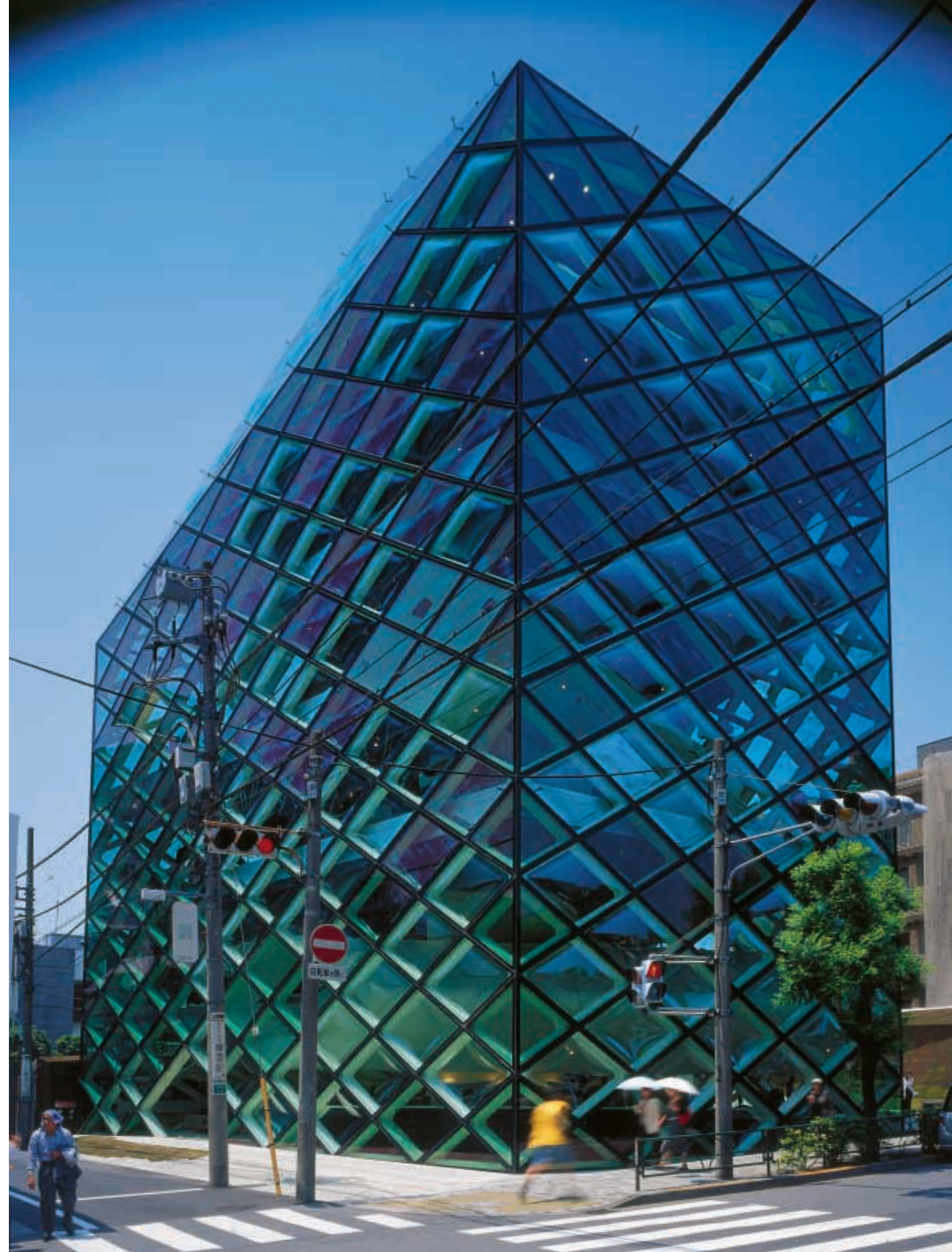
Commerce and culture Herzog and de Meuron's inventive new store for Prada in Tokyo is an injection of new energy into the overcrowded world of designing for fashion. Text by Deyan Sudjic

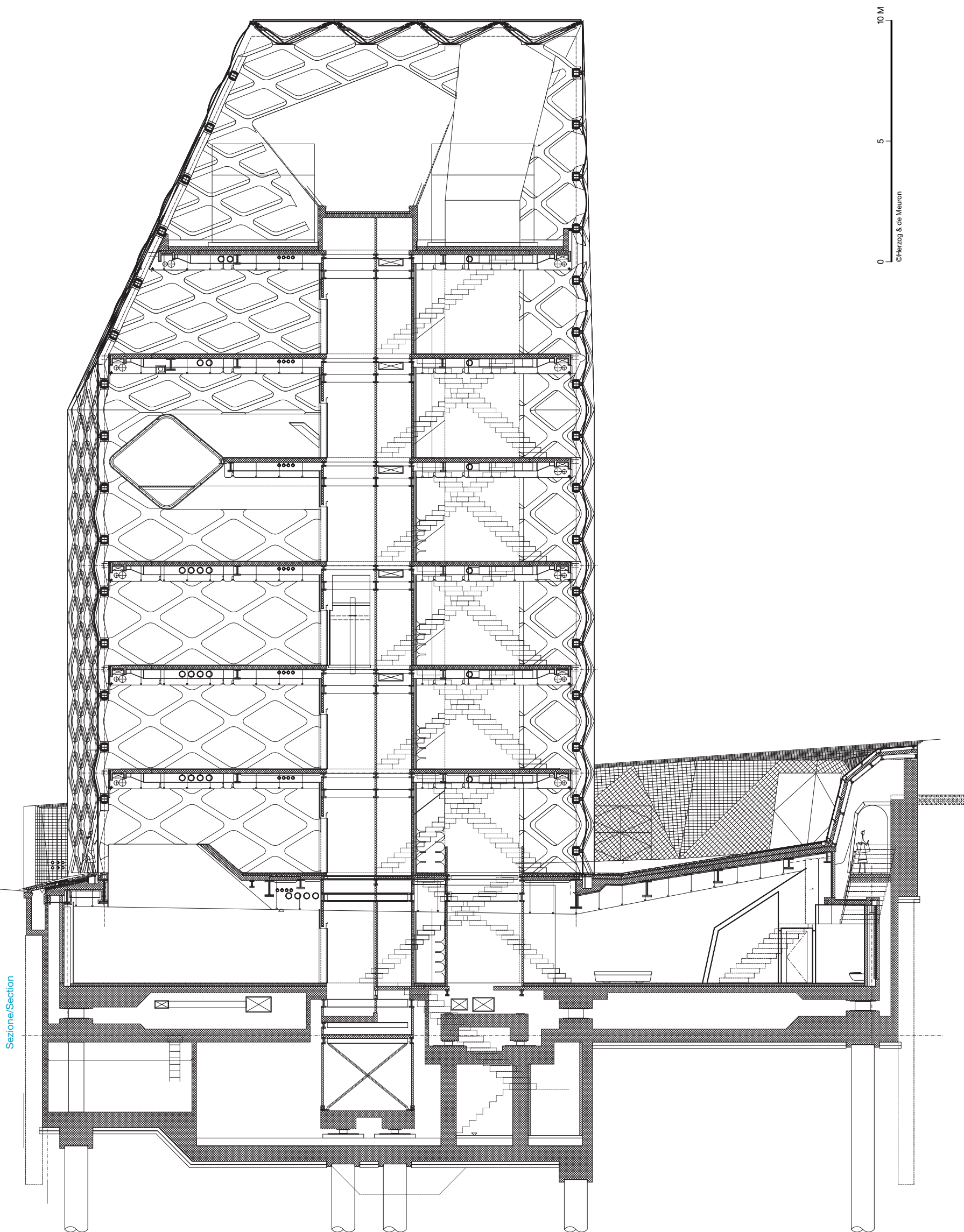
Fotografia di/Photographs by Todd Eberle



Il progetto di Herzog & de Meuron tende ad abolire la distinzione tra vetrina e interno. Tutto è in mostra, tutto è architettura: anche il sistema espositivo, disegnato espressamente per questo spazio (a sinistra), e la struttura (a destra)

Herzog and de Meuron's design sets out to abolish the distinction between shop window and interior. Everything is on display, everything is architecture, including the specially made display units, left, and the structure, right





A volte sembra che Jacques Herzog e Rem Koolhaas si considerino rispettivamente i Picasso e i Braque dell'architettura contemporanea: torreggianti senza sforzo al di sopra dei loro pari, come accadde ai due cubisti che dominarono la pittura del loro tempo, "simili a due alpinisti legati l'uno all'altro per l'assalto finale alla vetta", come diceva Picasso. In effetti, anche Herzog e Koolhaas hanno pensato di lavorare insieme: si era parlato di un progetto comune per la Tate Modern, prima che lo studio Herzog & de Meuron vicesse il concorso indetto per la costruzione. Poi Herzog e Koolhaas si dedicarono al progetto di un albergo per Ian Schrager a New York, andato a fondo per l'allegra disinvoltura con cui Koolhaas riesce ad alienarsi le simpatie del committente: molto lealmente, Herzog ha declinato l'offerta di andare avanti da solo. Il rapporto fra i due è forse più una simbiosi che una partnership. L'irrequieto, geniale, ma erratico Koolhaas, come il direttore di un circo, tiene in pugno il mondo dell'architettura che gli risponde docilmente trattandolo come il suo grande pensatore. Dei due Herzog è certamente il più tranquillo e il più accorto. Hanno trasformato il dibattito architettonico degli ultimi vent'anni,

Koolhaas adoperandosi per concentrare l'attenzione della gente su un paesaggio urbano che cambia con una rapidità da capogiro, Herzog inventando una folgorante serie di nuove tipologie e nuovi modi di costruire, che danno materia a un'intera scuola di epigoni. Herzog e de Meuron hanno in un certo senso raggiunto la velocità di crociera. Ogni loro progetto si fonda e si riallaccia in modo brillante al lavoro già fatto, ogni edificio esprime un modo nuovo di guardare all'architettura. Il negozio Prada di Tokyo viene immediatamente dopo quello ormai celeberrimo di Koolhaas a New York. Il progetto di Herzog e de Meuron a Tokyo, il cui costo è stimato in 80 milioni di dollari, ha superato i 50 milioni del negozio di New York, ma architettonicamente e urbanisticamente parlando è senz'altro il più ambizioso e il più raffinato, oltre che gradevolmente immune da iperboliche stravaganze. Per Herzog un negozio non è niente di più e niente di meno di un negozio, non è il pretesto per creare un nuovo ordine del mondo: ma questo di Tokyo è un negozio bellissimo, allestito con una finezza di esecuzione tutta giapponese e con una risolutezza svizzera, che danno luogo a un'opera di architettura di grandissimo livello.

Prada investe nell'architettura contemporanea almeno quanto nella Coppa America, per le stesse ragioni d'immagine ma anche per entusiasmo autentico. Decisamente riesce nell'intento di far parlare di sé, ma ha anche bisogno di far comprare le sue scarpe d'argento, le sue borse di nylon, i suoi completi da uomo, le sue gonne, i suoi cosmetici, la sua biancheria. Herzog e de Meuron rendono questa operazione agevole per il pubblico, confortevole, addirittura indimenticabile. In cambio Prada ha dato loro l'occasione di 'infilare' nel centro della città un edificio di grande impatto fisico, un cristallo rinforzato da una maglia d'acciaio che da alcune angolazioni gli fa assumere l'aspetto di un alveare. Il negozio Prada è situato sulla Omotesando, l'equivalente, a Tokyo, della via Montenapoleone a Milano, di Bond Street a Londra, e di tutte le altre strade in cui, da Los Angeles a Shanghai, le firme della moda si stringono l'una all'altra come in cerca di calore: non sapendo bene quanto siano loro ad aver bisogno di quell'indirizzo, di quella strada, o quanto sia la strada ad aver bisogno di loro. A Tokyo le cose sono però un po' più complicate, anche perché qui la 'crosta' architettonica è molto fragile. I grandi edifici sfolgoranti che la fanno

sembrare una città del futuro navigano in un mare di piccole costruzioni di legno, sparse a caso dappertutto. Per una ragione impossibile da capire per uno straniero, questa parte della città, ai margini del Parco Yoyogi, con i suoi giovanissimi frequentatori amanti della moda e della musica pop è stata identificata con la moda fin dagli anni Sessanta. È qui che Shiro Kuramata ha costruito il suo primo progetto per Issey Miyake e John Pawson ha realizzato un negozio per Calvin Klein ora scomparso. Qui, per fare un gesto architettonico incisivo, non basta più creare un interno di negozio. Per distinguersi in questo mare in continuo movimento bisogna costruire qualcosa alla scala di una superpetroliera, o addirittura di un'isola artificiale, se si vuole restare negli annali. Di progetti di questo tipo ce ne sono sicuramente parecchi in via di realizzazione, ma già anni fa qui Kenzo Tange ha costruito la sede di Hanae Mori, ormai non più un fatto eccezionale. Tadao Ando ha realizzato una specie di centro commerciale della moda, Louis Vuitton sta nell'elegante struttura di Jun Aoki, di vetro e maglia metallica, Toyo Ito lavora a un progetto per Tod's e Kazuyo Sejima sta costruendo un grande negozio per Dior. Il nuovo negozio a sei piani di Herzog e de Meuron serve a definire questa nuova tipologia edilizia, in parte tabellone pubblicitario, in parte involucro architettonico. Gli architetti hanno concentrato la maggior parte degli spazi di vendita in una piccola torre pentagonale con il tetto a punta, situata in un angolo del lotto, e hanno lasciato libera, come una piazza pubblica, tutta la superficie restante. Dato l'enorme costo del terreno, è un gesto davvero generoso, addirittura prodigo. Herzog da parte sua afferma di aver voluto abolire la distinzione fra vetrine, interni e architettura, e di avere concepito l'insieme come un tutto unico, senza soluzione di continuità. C'è una serie di spazi a doppia altezza incrociati da tubi d'acciaio che attraversano la struttura, e in alcune zone contengono i camerini di prova, in altre vetrine espositive. La torre ha una 'coda', uno stretto muro a nastro che si snoda lungo il margine del sito e lo ripara dai vicini, ma non si pone in modo ostile nei loro confronti. La finitura di questa 'coda' è davvero particolare: una pelle di muschio verde spunta attraverso piccoli blocchi quadrati, creando un motivo vagamente azteco. E questo dà la chiave per capire l'edificio con i suoi molteplici riferimenti a materiali naturali e a forme organiche, con il suo ondeggiare dal liscio al grezzo, dall'aderente all'ampio. Nella torre si



L'edificio è una torre in vetro e acciaio a nido d'ape con una 'coda': una struttura a nastro, che al piano terra definisce gli angoli della piazza ed è singolarmente ricoperta di muschio, scelta che anticipa l'organicità degli interni

The store is a freestanding glass and steel honeycomb tower, left, with a tail, a ribbon structure that defines the edges of the plaza at ground level and remarkably is faced in living moss, above, a foretaste of Herzog and de Meuron's taste for the organic inside

trovano quattro diversi tipi di vetri: alcuni piani e trasparenti, altri intagliati per schermare i camerini di prova, i quali sono tutti addossati ai bordi della struttura a forma di cristallo. Alcuni sporgono a bolla, altri invece sembrano risucchiati all'interno, come se l'edificio respirasse. All'interno si ritrovano gli stessi temi: dappertutto i soffitti sono di metallo forato, con una serie di buchi neri che 'aspirano' delicatamente la superficie verso l'interno per ospitare le luci. Nei corridoi le luci hanno l'andamento opposto, sono masse di gel al silicone che 'ribollono' verso l'esterno. Se alcune parti dell'edificio si presentano umide e muschiose verso l'esterno, all'interno si nota invece un interesse quasi perverso nel mescolare superfici 'villose' a finiture viscosi: alcune rastrelliere appendiabiti sono foderate in pelle di cavallino, altre sono rivestite di silicone. Ci sono tavoli per esposizione in vetroresina stampata trasparente, altri riempiti di fibre ottiche, come tentacoli di medusa. Nel seminterrato il pavimento è di quercia grezza, identico a quello usato da Herzog e de Meuron nella Tate Modern. Ai piani superiori invece i pavimenti sono di vari tipi: dall'acciaio laccato delle scale a una moquette color avorio masochisticamente

delicata, che persino i giapponesi faticano a tenere pulita e senza macchia. È un'architettura molto fisica, molto tattile, ma anche spazialmente complessa, con aste d'acciaio che penetrano nel volume, scale multiple e una forma cristallina, ma irregolare.

Commerce and culture I suspect that Jacques Herzog and Rem Koolhaas used to see themselves as the Picasso and Braque of contemporary architecture, effortlessly towering over their peers in the same way that the two cubists once monopolized painting, 'roped together like mountaineers for the final onslaught on the summit', as Picasso put it. Herzog and Koolhaas have indeed set out to collaborate with each other from time to time. There was talk of a joint project for Tate Modern before Herzog and de Meuron won the competition to build it on their own. Later they worked on a plan for an Ian Schrager hotel in New York, but it was torpedoed by Koolhaas's way of breezily antagonizing his client. Herzog loyally declined to take on the project by himself. It is a relationship that is more of a symbiosis than a partnership. The restless, gifted but erratic Koolhaas holds the architectural world in thrall

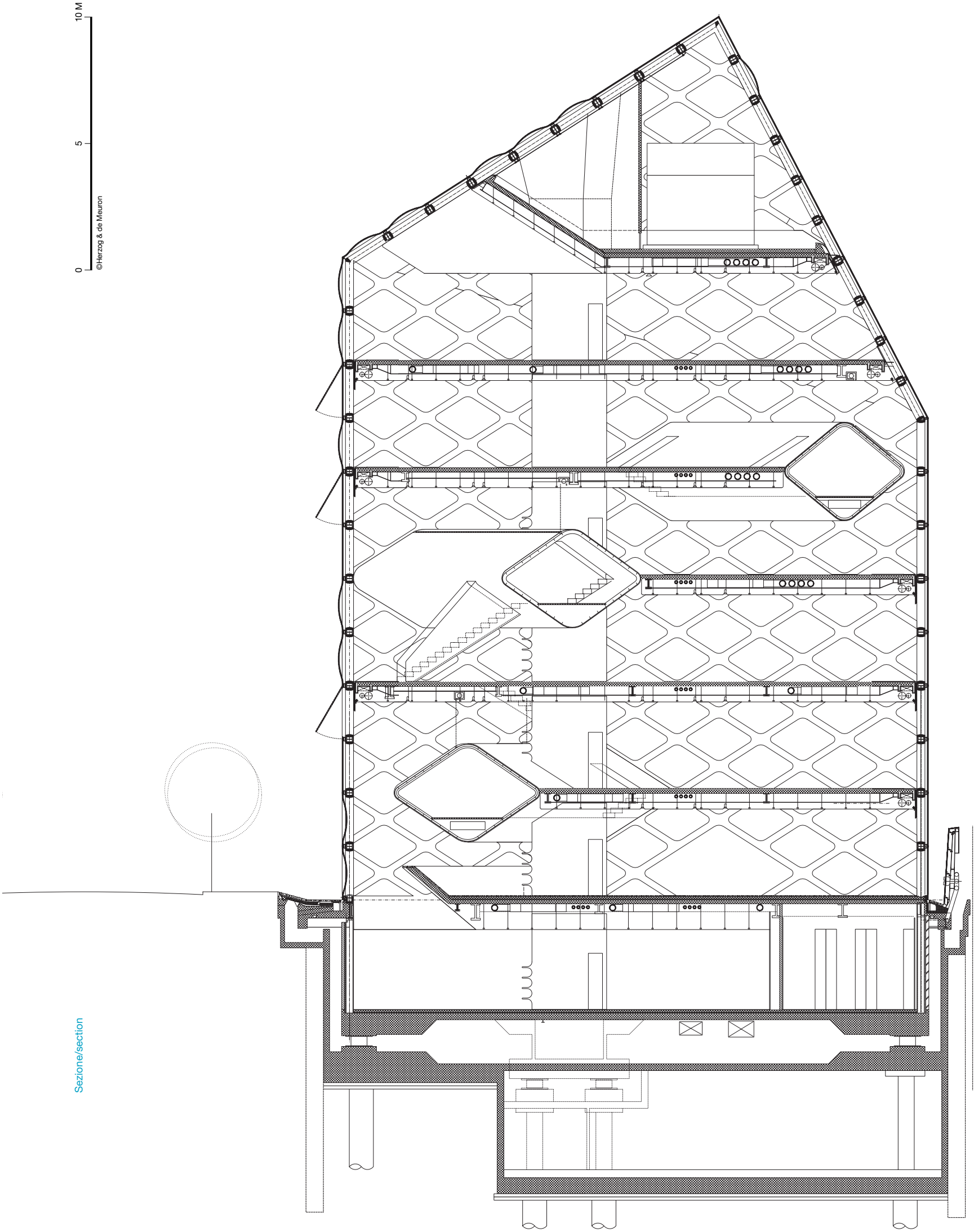
like a circus ringmaster, and it responds by docilely treating him as its great thinker. Herzog, on the other hand, is the subtler and calmer of the two. Between them they have transformed the architectural debate of the past 20 years, Koolhaas by trying to get people to focus on an urban landscape that is changing with dizzying speed; Herzog by inventing a dazzling series of building types and new ways of building that sustain a whole school of followers. Herzog and de Meuron have in a sense reached cruising speed. Each of their projects builds on what they have already done in a brilliantly inventive way. Every building offers a fresh way of looking at architecture. Their new store for Prada in Tokyo comes hard on the heels of Koolhaas's much publicized New York Prada flagship. Herzog and de Meuron's design in Tokyo, at an estimated \$80 million, may have cost more than the \$50 million New York shop, but architecturally and urbanistically it is much more ambitious, more accomplished and refreshingly free of hyperbole. For Herzog, a shop is nothing more or less than a shop; it is not an excuse to construct a new world order. But it is a very beautiful shop, put together with the finesse of Japanese craftsmanship and Swiss

determination to create a richly satisfying work of architecture. Prada is throwing almost as much cash into contemporary architecture as it has put into building gigantic sailboats for the America's Cup, with much the same combination of genuine enthusiasm and image building. It succeeds in getting the company talked about, but it also needs to sell silver shoes, nylon bags, suits and its skirts, cosmetics and underwear. Herzog and de Meuron make that process a comfortable and memorable one. In return, Prada has given them the chance to smuggle an extraordinarily physical building – an extruded glass crystal braced by a steel mesh that gives it the appearance of a beehive or a honeycomb from some angles – into the centre of the city. Prada is on Omotesando, Tokyo's version of Milan's Via Montenapoleone, London's Bond Street and all those other streets in cities from Los Angeles to Shanghai where fashion brands huddle together for warmth, unsure whether they need the address more than it needs them. But it is not quite the same as its peers, not least because Tokyo's architectural crust is so fragile. The big, glossy buildings that make Tokyo look like the city of the future are adrift in a sea of little wooden houses that sprawl randomly everywhere. By a process impossible for outsiders to understand, this area of Tokyo, which trickles down the hill from the teenybopper haven of Harajuku on the edge of the Yoyogi Park, has been identified with fashion since the 1960s. It is here that Shiro Kuramata did his first design work for Issey Miyake and John Pawson designed a now-vanished store for Calvin Klein. To make an architectural fashion statement here, it is no longer enough to create a shop interior, no matter how exquisite. To stand out in this shifting seascape of an environment, you need to build something on the scale of a super-tanker, if you are really going to register. There are certainly plenty of such projects in the pipeline. Years ago Kenzo Tange built the now unremarkable headquarters of Hanae Mori here. Tadao Ando did a kind of fashion mall. Louis Vuitton has Jun Aoki's svelte structure of glass and metal mesh, while Toyo Ito is working on a project for Tod's and Kazuyo Sejima is building a big new store for Dior. Herzog and de Meuron's new six-level store serves to define this new building type: part advertising billboard, part architectural gift-wrapping. The architects have piled most of the store into a little five-sided tower with

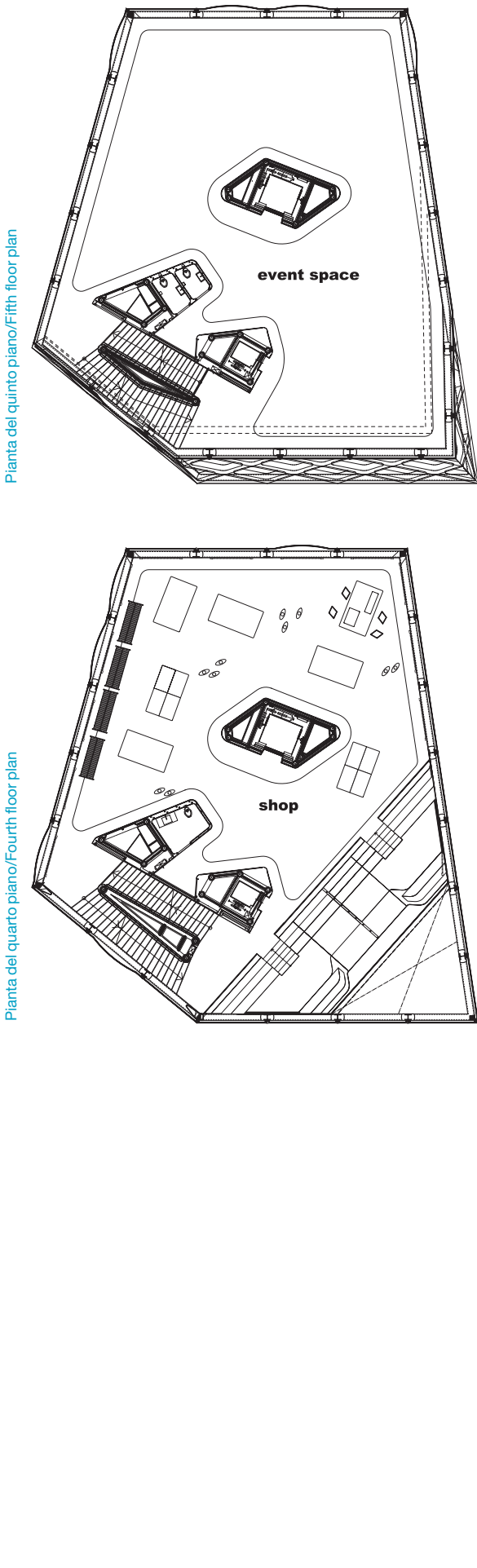
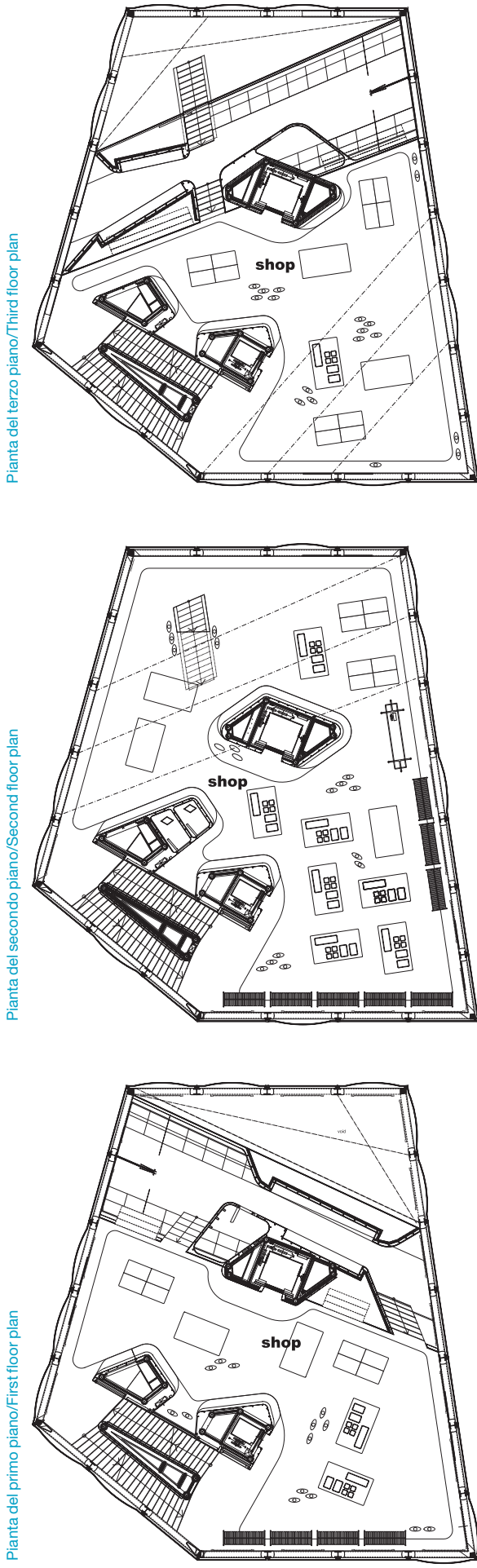
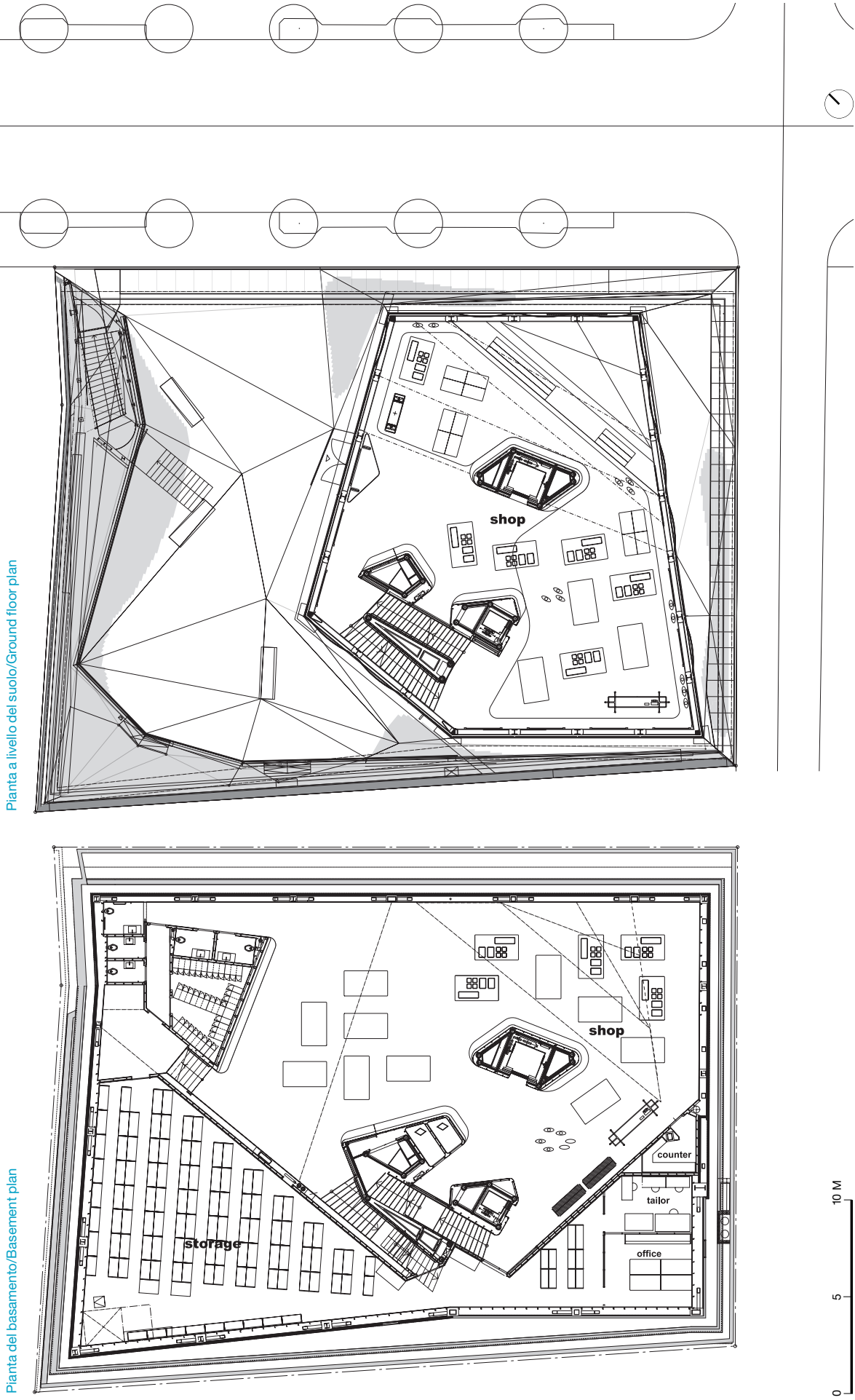


Gli interni a doppia altezza sono spezzati da 'tunnel' d'acciaio (sopra), adibiti a camerini di prova o a spazio espositivo. Alcuni sono attrezzati con i cosiddetti 'snorkel', che mettono in relazione immagini multimediali dell'edificio con le collezioni di Prada

Double height interiors are disrupted by steel tubes, above, that contain either changing rooms, or additional display space. Some are equipped with what the architects call 'snorkels' that relay multimedia images of the building and Prada's collections

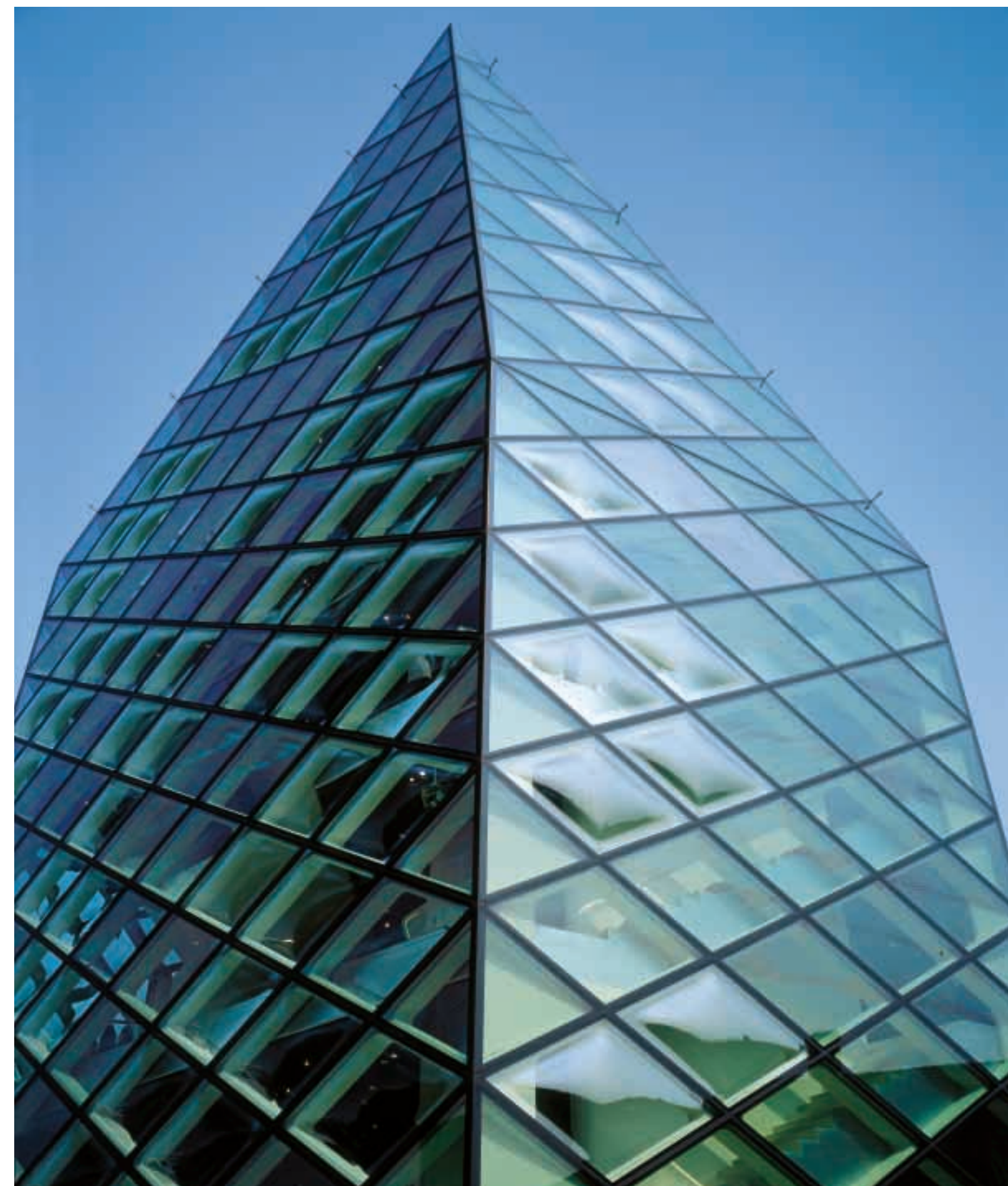


a pointed top that stands close to one corner of the site, leaving the rest open as a public plaza. Given the huge cost of land in Tokyo, it is a generous, even profligate gesture. Herzog claims that he has banished the idea of the storefront as distinct from the interior and the architecture of the store. All have been conceived as a single, seamless whole. A series of double-height spaces are intersected by steel tubes that cut across the structure, containing changing rooms in some areas and displays in others. The tower has a tail, a narrow ribbon wall that unwinds around the edge of the site, protecting it from its neighbours but not hostile to them. It flares open at one end to provide access down a flight of steps into the building's basement. The finish for this tail is remarkable; a skin of living green moss sprouts through little square blocks to create a vaguely Aztec pattern. And this is what provides the clue to what the building, with its multilayered references to natural materials and organic forms, is all about. Its material qualities zigzag across the spectrum from rough to smooth and from tight to loose. The tower has four different types of glass; some are flat and transparent and others are etched for modesty in the changing rooms, which are pushed to the edges of the crystal-like structure. Some bubble outward while others are sucked in, as if the building were breathing or its skin had the surface tension of water in a glass. The same themes take place inside; the ceilings throughout are perforated metal into which a series of black holes has been inserted, sucking the surface smoothly inward to make way for the lights. In the corridors the lights go the other way, becoming dollops of silicon gel that bubble outward. If parts of the building are wet and mossy on the outside, the interior demonstrates an almost perverse interest in mixing hairy surfaces with viscous finishes. Some of the display racks are sheathed in pony skin, while others are coated in silicon. There are display tables in moulded see-through fibreglass; some filled with fibre optics like jellyfish tentacles. In the basement, the floor is exactly the same raw oak that Herzog and de Meuron used for Tate Modern. But on the upper levels, the floors vary between lacquered steel for stairs and a masochistically vulnerable ivory-coloured carpet that even the Japanese are going to have trouble keeping spotless. This is highly physical, tactile architecture. But it is also spatially complex, with its steel shafts penetrating the central volume, its multiple staircases and its crystalline but irregular form.



Committente/Cient: Prada – Miuccia Prada, Patrizio Bertelli, Giuseppe Polvani, Andrea Scapecchi, Fulvio Grignani, Marysia Woroniecka, Dimitri Zarboulas, Mauro Fabbri, Mirco Pallanti, Marco Mugnaini, Daisuke Hashimoto, Shigeru Watanabe, Moreno Morini, Fabrizio Gilliano
Progetto/Architect: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Stefan Marbach, Reto Pedrocchi, Wolfgang Hardt, Hiroshi Kikuchi, Yuko Himeno, Shinya Okuda, Daniel Pokora, Mathis Tinner, Luca Andrisani, Andreas Fries, Georg Schmid
Architetto Associato/Associate architect: Takenaka Corporation – Makoto Hoshino, Michio Jinushi, Shinobu Chiba, Keniji Takeshima, Shuji Ishikawa, Ken Kurita
Strutture/Structural engineering: Takenaka Corporation – Yoshio Tanno, Masato Oohata, Masayoshi Nakai, WGG Schnetzer Puskas – Heinrich Schnetzer
Ingegneria meccanica/Mechanical engineering: Takenaka Corporation – Yasuhiro Shiratori, Seijiro Furuya, Bumpei Magori, Waldhauser Engineering– Werner Waldhauser, Mario Regis
Progetto antincendio/Fire safety design: Takenaka Corporation – Yoshiyuki Yoshida, Naohiro Takeichi
Consulenti facciata/Facade consultants: Emmer Pfenninger Partner AG – Kurt Pfenninger, Hans Emmer, Stefanie Neubert
Consulenti illuminotecnica/Lighting consultants: Arup Lighting – Andrew Sedgwick, Jeff Shaw
Gestione cantiere/Construction management: Takenaka Corporation – Toshiaki Okazaki, Toshihito Kurosawa, Kazuhiro Abe, Hideyuki Takahashi, Katsuto Ninomiya, Tokihiro Matsumoto, Taichiro Suzuki
Impresa di costruzione/General contractor: Takenaka Corporation
Subappalti/Subcontractors: Gartner Japan, Kawada Kogyo, STAIRX, Ishimaru Co. Ltd., Okuju, Nihon Insulation, Nicholas, Sanwa Shutter, Nihon Kentetsu, From To, Teraoka auto door, Minemura kinzoku, Kaken material, Oki glass, Nippon Sheet Glass D&G, Taiyou Kogyo, Asahi Kizai, TAK living, Sato Kogyo, Toyotsu Housing, Asahi Kousan Corporation, Schindler Elevator K.K., Kandenko, Taikisya, Saikyu Kogyo
Subappalto curtain wall/Curtain wall subcontractor: Josef Gartner GmbH – Klaus Lother, Peter Langenmayr, Jürgen Schuster, Leo Zeller, Juliane Prechtll, Goro Kawagucchi
Produzione arredo/Furniture production: Ram Contract srl. – Roberto Casanova, Davide Ferrari, Giancarlo Dazzi
Tecnologia interni/In-house technology
Pres aia-Suoni/Snorkel-Sound Shower
Sistema integrato/System Integration: Matsushita Electric Industrial Co., Ltd. – Yuko Watanabe, Momoru Nobue
Sistema pannelli interattivi/Touch panel systems KK: Tomoko Shimazumi; Snorkel Casing; John Lay Electronics AG (Panasonic CH) – Fritz Müller, Erwin Engel, Peter Wanner, Pascal Anthamatten
Elettronica per il cliente/Custom electronics: Scharff Weisberg – Josh Weisberg, Alex Stengle, Josh Silverman
Software: IconNicolson – Rachael McBrearty, Ben Mord, Mina Seetharamen
Produzione contenuti/Content production: AMO – Rem Koolhaas, Markus Schaefer, Joakim Dahlgvist, Nicolas Firket, Reed Kram, Ries Straver
Contenuti suoni/Sound shower content: Frédéric Sanchez
Proiezioni/Projections
Sistema integrato/System integration: Matsushita Electric Industrial Co., Ltd. – Yuko Watanabe, Momoru Nobue; Wakasa Optics Co., Ltd. – Akihito Takahashi; Fujitsu CoWorCo Co., Ltd. –Tomofumi Ichikawa
Produzione contenuti/Content production: Derivative Inc. – Greg Hermanovic, Jarrett Smith
Prototipi/Prototype: HyperWerk (FHBB) – Mischa Schaub, Andreas Schiffler, Andreas Krach, Max Spielmann, Denis Grüte, Dana Wijieczowski, Daniel Bachmann, André Popp





La pelle di vetro assomiglia a una membrana organica (risucchiata verso l'interno o spinta delicatamente verso l'esterno) che lascia trasparire i tunnel (alle pagine precedenti), le scale e la struttura, intesi come 'ossatura' dell'edificio, secondo Jacques Herzog

The glass skin is like an organic membrane, sucked inward in some places, gently puckered outward in others, revealing the internal tubes, the stairs and structure: the 'bones' as Herzog calls them



All'interno della sala d'attesa per i camerini di prova, le pareti di vetro trasparente sono rese opache schiacciando un bottone. L'ingresso principale (a destra) spezza la struttura a nido d'ape per far entrare la piazza all'interno del negozio

Inside the waiting area for the changing room, its clear glass walls rendered opaque at the touch of a button. The main entrance, right, pierces the honeycomb structural wall at ground level, extending the piazza outside through into the store







“Un negozio è solo un negozio”, dice Herzog, ma i progettisti hanno fatto dello shopping da Prada un’esperienza memorabile e gradevole, ricordando ai clienti il mondo esterno e rendendoli partecipi delle qualità materiali della struttura

A shop is just a shop, says Herzog. But Herzog and de Meuron have made Prada stand out by making shopping a memorable, and comfortable experience, and reminding customers of the world outside, as well as of the material quality of the structure itself



The triumph
of the big



Le visioni utopiche dei
più grandi artisti della
generazione tra il pop
e il concettuale
realizzate in un nuovo
museo sulle rive
dell'Hudson, visto da
Stefano Casciani

The Dia Art
Foundation's utopian
vision of showing
the greatest works
of conceptual and
minimal art has been
realised in a vast new
museum in an old box
factory on the banks
of the Hudson. Text
by Stefano Casciani

Fotografia di/
Photography by
Todd Eberle

Dia:Beacon

Il trionfo delle dimensioni

A un'ora e un quarto di distanza da
Manhattan, l'immanenza filosofica
dell'arte si dispiega in opere come
Negative Megalith (1998), enorme roccia
incastonata da Michael Heizer in una
parete. In un singolare dialogo tra
la cultura che fu industriale e quella
che ragiona sulla natura, il paesaggio
intorno al Dia:Beacon (a destra) è stato
personalmente disegnato da Robert Irwin

In a remarkable dialogue between a former
industrial culture and the natural world,
the landscape around the Dia:Beacon,
opposite, was totally designed by the artist
Robert Irwin. Above: *Negative Megalith*,
Michael Heizer's work of 1998 in which
a giant rock is set in a wall



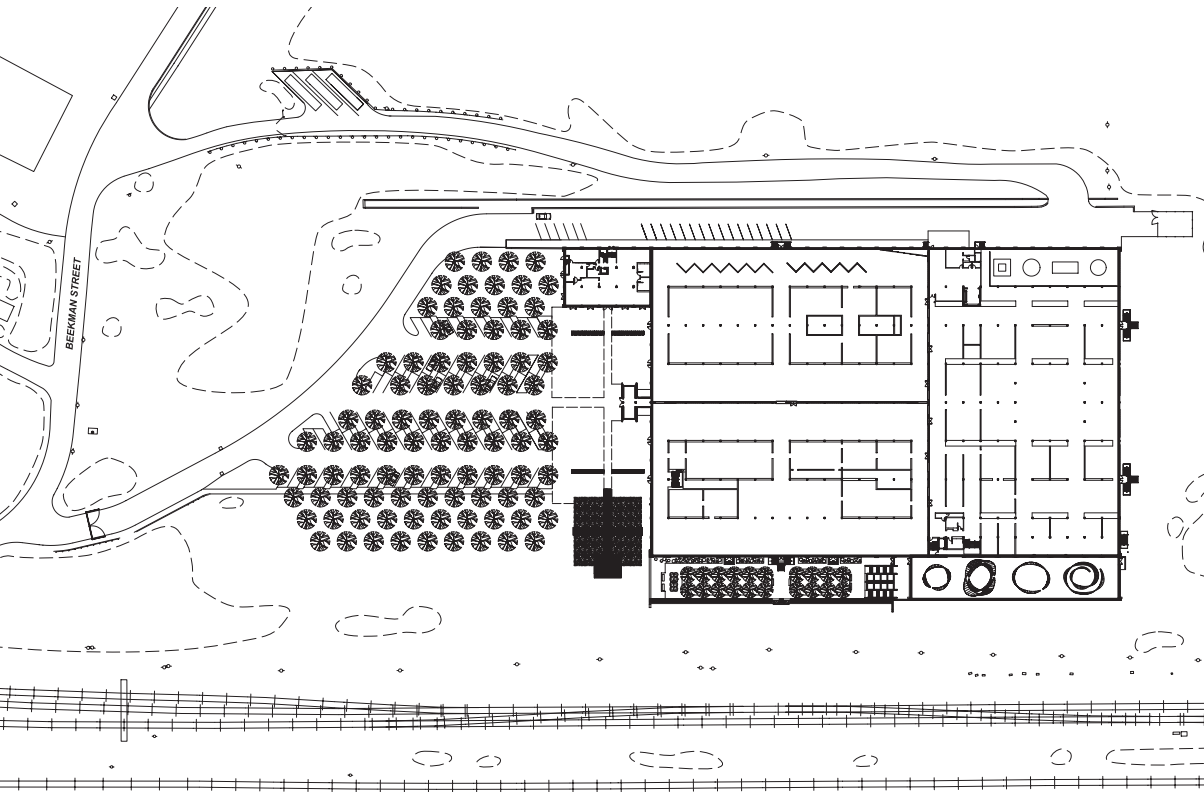
Al centro della serie più lunga di opere probabilmente mai eseguita da Andy Warhol, *Shadows*, il Direttore del Dia Michael Govan teneva nel maggio scorso la sua prolusione alla stampa, in vista dell'imminente inaugurazione della nuova sede del Dia Center a Beacon (sulle rive del fiume Hudson, in una ex fabbrica di scatole per biscotti, su un'area di quasi 100.000 metri quadri) descrivendo brevemente, ma impeccabilmente la storia e gli obbiettivi del progetto. Scorrevano nel commosso ma lucido discorso di Govan i desideri, le impressioni originali e le intuizioni che hanno influito sulla scelta di un edificio tanto singolare. Per chi scrive il ricordo di questo progetto – che segna un cambiamento decisivo nella concezione di ‘museo’ per l’arte contemporanea – andava a circa due anni fa, sull'altra costa degli Stati Uniti, quando durante un reportage su Los Angeles per *Domus*, su suggerimento di Richard Koshalek, mi sono spinto fino alla residenza di Robert Irwin. Dopo un centinaio di miglia percorse in auto sotto una pioggia che non ha mai smesso di cadere (singolare anche in febbraio, per la California del Sud), ho incontrato un artista che, nel pieno della sua maturità, dopo una carriera interamente consacrata allo spazio teorico dell'opera concettuale, aveva deciso di passare direttamente all'azione sullo spazio abitabile. La più grande occasione per Irwin (dopo l'episodio del giardino nel nuovo Getty Center, interessante anche se un po' confuso nella curiosa Acropoli voluta da Richard Meier) era rappresentata proprio dall'allora immaginata, ora reale nuova sede del Dia a Beacon. Per l'intima, riservata natura dell'artista, la sua totale assenza di quella infinita presunzione che segna invece pensieri, parole e opere della

maggioranza degli architetti – superstar o meno – nella conversazione sostanzialmente filosofica che avemmo, il Dia pareva la naturale, modesta conseguenza di una espansione dei suoi concetti di opera d'arte, che invita alla riflessione e al ragionamento sui fenomeni della visione e, quindi, dell'essere. Quindi per Irwin l'intervento si sarebbe limitato al disegno dell'orto/giardino esterno, la scelta delle essenze, e in generale alla cura del paesaggio intorno all'edificio, insieme a una sorta di master plan e a limitati interventi di disegno su particolari, come pavimentazioni, ringhiere, porte, finestre: passaggi e accessi, o uscite, da e per il mondo esterno al museo. E invece, come pare ora mirabilmente riadattata da Irwin e dallo studio OpenOffice, l'ex fabbrica nuova sede del Dia è destinata a diventare un'alternativa dignitosamente povera alle fantasmagorie da Guggenheim, all'invasenza, per non dire prepotenza, dell'architettura museale sul senso e la fisicità naturalmente ‘deboli’ dell'arte: un importante risultato, ottenuto grazie certamente a un'eccezionale collezione di opere e di artisti (principalmente americani) che dagli anni '60 ad oggi hanno effettivamente modificato l'idea di arte, ma anche a spazi incredibilmente generosi che, in una scala forse oggi unica al mondo (si può paragonargli forse la Fondazione Judd a Marfa, nel Texas), offrono al visitatore la possibilità di esperire davvero completamente il senso e il respiro di opere/progetto davvero monumentali. Basti citare solo alcuni dei lavori espressamente ricostruiti o creati appositamente: la serie dei *Monuments/Per V. Tatlin* di Dan Flavin che attraversa per tutta la lunghezza un'intera ala dell'edificio, o la stanza

dei *Sei Specchi Grigi* di Gerhard Richter, che rinuncia alla pittura come tecnica ma nell'enormità delle superfici riflettenti, anche se opache, ripropone all'osservatore lo spiazzante effetto della sua stessa immagine e di quella dell'ambiente, rispecchiati e filtrati come dall'occhio del pittore tedesco. E non può non prendere di soprassalto il visitatore stesso l'accesso all'opera forse più ‘bella’, sicuramente più magnetica, dell'intero museo, *North, East, South, West* di Michael Heizer, progetto concettualmente iniziato nel 1967, con un modellino che, in una delle migliaia di foto del compendioso e bellissimo catalogo *Dia:Beacon*, un giovanissimo Heizer tiene tra le mani: ovvero quattro gigantesche forature del suolo, dalle forme primarie in pianta e in sezione (quadrato, cerchio, triangolo, cono, tronco di cono), ‘foderate’ al Dia:Beacon di acciaio lasciato al naturale, sorta di voragini che esercitano sull'occhio e sulla percezione del visitatore l'irresistibile attrazione dell'abisso, dell'ignoto e dell'inconoscibile (nei vuoti più profondi non si riesce a vedere il fondo, che nel cono è addirittura un punto). La mediazione della forma geometrica – e un'attenta sorveglianza dei visitatori che possono accedere solo in piccolissimi gruppi – è l'unico impedimento al lasciarsi andare in quei vuoti, lo strumento per un'esperienza ‘sicura’ del senso di ritorno a Gea che Heizer (autore di enormi progetti di land art, come *Double Negative* e *City* – ancora in costruzione nel deserto del Nevada) ha voluto evocare. E qui al Beacon la circostanza che le aperture siano ricavate in un enorme piano di cemento e che la luce arrivi ad esse da normalissime finestre o shed, invece che dal cielo, nulla toglie al senso

L'astrazione concettuale dei puri oggetti di Donald Judd (sotto, *Untitled* del 1976) dialoga a distanza con l'illusionismo geometrico delle forme in acciaio lucidato di Walter De Maria che compongono le *Equal Area Series* (a destra, 1976/77). Nella doppia pagina seguente, il ciclo di dipinti *Shadows* di Andy Warhol, esposti per la prima volta nel 1979 alla Heiner Friedrich Gallery di New York

The conceptual abstraction of Donald Judd's pure objects (below, *Untitled*, 1976) sets up a remote dialogue with the geometric illusionism of the forms in polished steel by Walter De Maria that make up his *Equal Area Series* (right, 1976/77). Overleaf, Andy Warhol's *Shadows* cycle of paintings first shown in 1979 at the Heiner Friedrich Gallery in New York



Planimetria/Site plan



panico di un’opera che attraversa come una freccia la mente e le percezioni di ogni essere evoluto che si trovi in sua presenza. Non c’è del resto qui lavoro o artista – da John Chamberlain a Sol LeWitt, da Bruce Nauman a Richard Serra, da Joseph Beuys a Robert Smithson – che non trovi spazio, allestimento, illuminazione ideali o perlomeno idealmente pensati per loro, fino all’apoteosi dell’affascinante lavoro di Walter DeMaria, *The Equal Area Series*. Già autore del *Lightning Field* (*Campo di Parafulmini*), uno dei primi progetti con cui il Dia rivelò la sua coraggiosa natura sperimentale al mondo dell’arte, De Maria riproduce qui, in due sale attigue, gigantesche, simmetriche e ‘riflesse’, le forme del cerchio e del quadrato: realizzate in acciaio lucido, e accoppiate, in dimensioni leggermente differenti ma sempre di aree (come da titolo dell’opera) equivalenti. Sarà la maniacale e perfetta matematica che presiede alle dimensioni delle coppie (dodici in tutto), sarà l’effetto di scomparsa e riapparizione dei segni dato dalla superficie perfettamente lucida dell’acciaio – a seconda di come la luce naturale o il riflesso del gigantesco vuoto bianco che le attorna incidano su di esse: ma l’effetto d’insieme è quello di un vasto universo artificiale, dove regole incomprensibili presiedono al vuoto che però continua ad espandersi per effetto della dinamica delle forme pure. Solo un leggero difetto della vista, che da qualche anno mi impedisce di percepire la visione del bianco totale, viene a disturbare la possibilità di un’esperienza quasi mistica. Sulle nuvole, sulla pagina vuota di un libro, sulle pareti delle sale di De Maria che implodono per l’effetto delle enormi dimensioni,

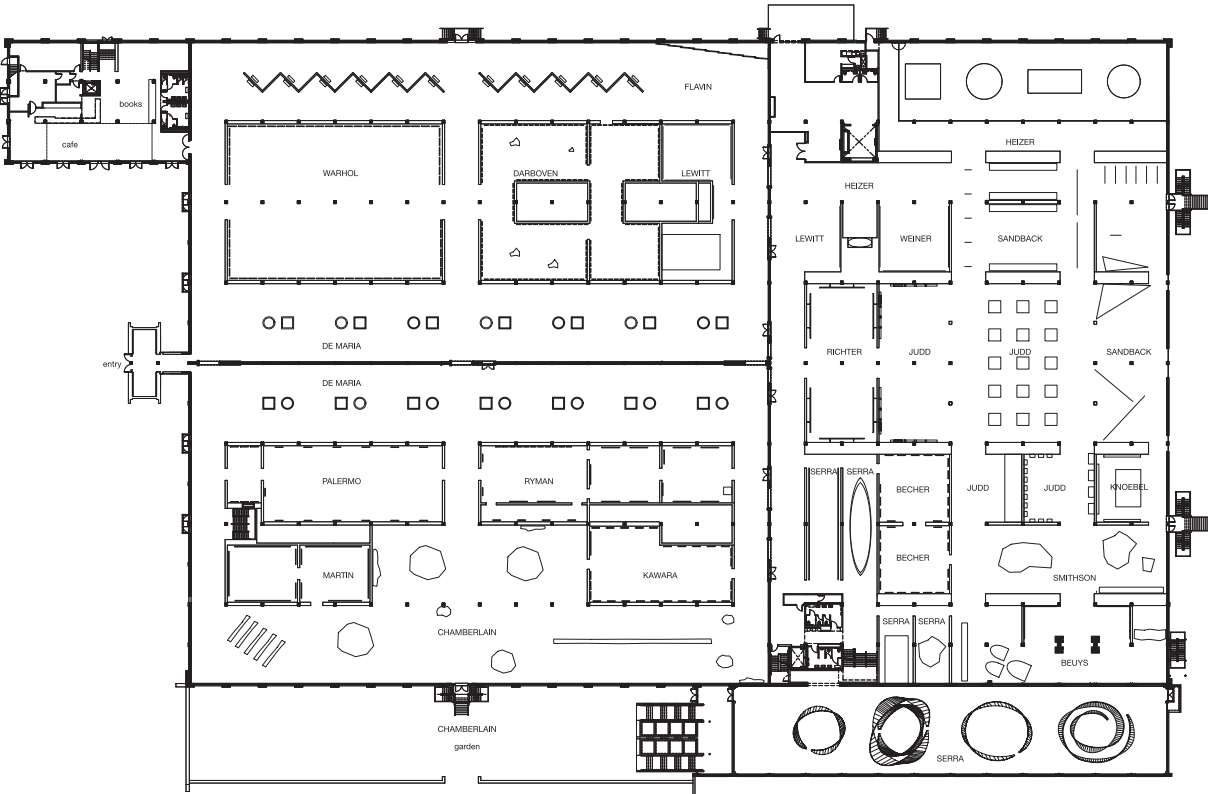
alcuni microscopici e dinamici puntini scuri continuano per me a galleggiare nel campo visivo, che un occhio normale percepirebbe completamente bianco: e impediscono la sensazione di vuoto che pare indispensabile contornò all’astrazione visiva dal resto del mondo, che per definizione è l’anima dell’arte concettuale e che ne fa appunto un’espressione teorica, l’impossibile aspirazione a un ordine (o disordine) perfettamente controllato da occhio e mente umani. Questo leggero difetto non fa però che aumentare la simpatia e la comprensione per gli sforzi, davvero sovra-umani, degli artisti che come Walter De Maria si impegnano in questa ricostruzione, alla ricerca di un’idea di spazio adatto all’espressione di Utopia: il luogo che non c’è, la perduta musa dell’arte (già d’avanguardia) contemporanea, con la sua disperata aspirazione al ripensamento, se non alla rivoluzione, del resto del mondo.

The triumph of the big In his inaugural address to the press, delivered last May against the backdrop of *Shadows*, the longest series of works ever created by Andy Warhol, Dia director Michael Govan announced the opening of the institution’s new facility in Beacon, New York, on the banks of the Hudson River in a former biscuit factory occupying an area of nearly 100,000 square metres. Govan briefly but impressively described the history and goals of the project. Summed up in an emotional but lucid speech were the desires, impressions and intuitions that went into the choice of such a remarkable building. The recollection of this project – a decisive change in the conception of contemporary art ‘museums’ – to me goes back about

two years. On the opposite coast of the United States, on the recommendation of Richard Koshalek for a report on Los Angeles for *Domus*, I had ventured out to the home of Robert Irwin. After 100 miles or so by car under a relentless downpour (remarkable even in February for Southern California), I met an artist who, at the height of his maturity and after a career entirely consecrated to the theoretical side of conceptual work, had decided to pass directly into action on a habitable space. Irwin’s greatest opportunity (after designing the garden at the new Getty Center, which resulted in a bitter confrontation with the Getty’s architect, Richard Meier) was his commission to work on the new Dia:Beacon with Galia Solomonoff of OpenOffice, a New York architectural partnership. To the withdrawn and reserved mind of this artist, with his total lack of that infinite conceit to be found in the thoughts, words and works of the majority of architects, Dia seemed the natural, modest progression of his artistic concepts, which invite reflection and meditation on the phenomena of vision, hence of being. For Irwin the work would be limited to laying out the external orchard and garden, to the choice of materials and to designing the landscape around the building. There would also be a sort of master plan and limited design touches on such details as floors and pavings, railings, doors and windows: passages, entries and exits between the external world and the museum. Instead, as it now looks after its admirable adaptation by Irwin and OpenOffice, the former factory seems earmarked to become a dignifiedly austere alternative to the Guggenheim phantasmagoria and to the intrusive, not to say overbearing influence of

Le famose sculture in acciaio corten di Richard Serra (a destra, *Union of the Torus and the Sphere*) occupano un ruolo di primo piano tra le installazioni al Dia:Beacon: nella pianta, in basso a destra, si intuiscono le dimensioni della serie *Double Torqued Ellipse* (qui sotto nella foto), percorribile all’interno dai visitatori del Dia. Nella doppia pagina seguente, la serie di moduli 1 2 3 (1967/2003) di Sol LeWitt

Richard Serra’s famous Corten steel sculptures (right, *Union of the Torus and the Sphere*) occupy a prominent place among the installations. In the plan (at its bottom right) the vast scale of the *Double Torqued Ellipse* series, below, the inside of which can be visited at Dia, is clear. On the following double page is the series of modules 1 2 3 (1967/2003) by Sol LeWitt



Pianta/Plan



museum architecture on the naturally weak sensibility and physicality of art. The new Dia is a major achievement, thanks certainly to an outstanding collection of works and artists (mostly American) who, since the 1960s, have effectively changed our entire concept of art, but also to the museum's incredibly generous spaces. On a scale perhaps unique in the world today (comparable possibly to the Judd Foundation in Marfa, Texas), the building enables visitors to fully experience the sense and breadth of truly monumental pieces. One need only mention a few of the works expressly reconstructed or specially created: the *Monuments/For V. Tatlin* series by Dan Flavin, which extends all the way along the wing of the building, or the room containing *Six Grey Mirrors* by Richard Richter, a piece that forfeits painting as a technique but in the enormity of its opaque surfaces, reintroduces spectators to the disarming effects of their own reflections and their surroundings, mirrored and filtered as if through the German painter's eye. Nor can visitors fail to be startled by their access to what is perhaps the most 'beautiful' and certainly the most magnetic work in the whole museum: *North, East, South, West* by Michael Heizer, a project begun conceptually in 1967 as a model that, in one of the thousands of photographs in the excellent Dia:Beacon catalogue, can be seen in the hands of a very young Heizer. The concept was to create four gigantic holes in the ground with primary forms in plan and section (square, circle, triangle, cone, truncated cone). At the Dia:Beacon they are 'lined' with natural steel, looking somewhat like whirlpools that to the visitor's eye and perception suggest the irresistible attraction of

the abyss, of the unknown and the unknowable. And in the deepest of them all the bottom of the void, which in the cone is actually a dot, cannot even be seen. The mediation of geometric form – and careful counting of visitors who can enter only in very small groups – are the only barrier to those voids, the instrument of a 'safe' experience of returning to Gea which Heizer, responsible for enormous Land Art projects like *Double Negative and City* – still under construction in the Nevada desert – wished to evoke. And here at the Beacon the circumstance whereby the openings are made in an enormous concrete floor and the light reaches them from perfectly normal or shed windows, rather than from the sky, does not in any way detract from the panic sense of a work that shoots like an arrow through the mind and perceptions of every evolved being coming into its presence. There is in any case no work or artist here – from John Chamberlain to Sol LeWitt, from Bruce Nauman to Richard Serra, from Joseph Beuys to Robert Smithson – that has not found space, installation and ideal lighting, or at least ideally conceived for them, right up to the apotheosis of the fascinating work by Walter Maria, *The Equal Area Series*. Having previously created *Lightning Field*, one of the first projects to reveal the Dia's courageous experimental nature to the art world, De Maria reproduces here, in two adjoining, gigantic, symmetrical and 'reflected' rooms, the forms of the circle and square in shining steel. They are paired, in slightly different dimensions, but always equivalent areas (as in the title of the work). Maybe it's the maniacal and perfect

mathematics governing the dimensions of the pairs (twelve in all), or the vanishing and reappearing effect of the signs emitted by the perfectly polished surface of the steel – depending on how the natural light or the reflection of the huge surrounding white void affect them – but whatever it is, the overall effect is one of a vast artificial universe, where incomprehensible rules govern a void which, however, continues to expand as a result of the dynamic of pure forms. Only a mild eyesight defect that has for a few years prevented me from perceiving total whiteness mars the possibility of an almost mystical experience. On the clouds, on the empty page of a book and on the walls of the rooms occupied by De Maria, which implode due to their enormous scale, microscopic and dynamic dark dots continue in my case to float in the visual field, which a normal eye would perceive as completely white: thus preventing the sensation of emptiness that seems to be an indispensable aspect of visual abstraction from the rest of the world, by definition the soul of conceptual art. That is what makes it precisely a theoretic expression, the impossible aspiration to an order (or disorder) perfectly controlled by human eyes and mind. This slight defect however merely increases my liking for and appreciation of the absolutely superhuman efforts made by artists who, like Walter De Maria, have undertaken this reconstruction. They have searched here for an idea of space that can express a utopia, the place that isn't there; the lost muse of contemporary (once avant-garde) art and its desperate aspiration to rethink, if not to revolutionise, the rest of the world.

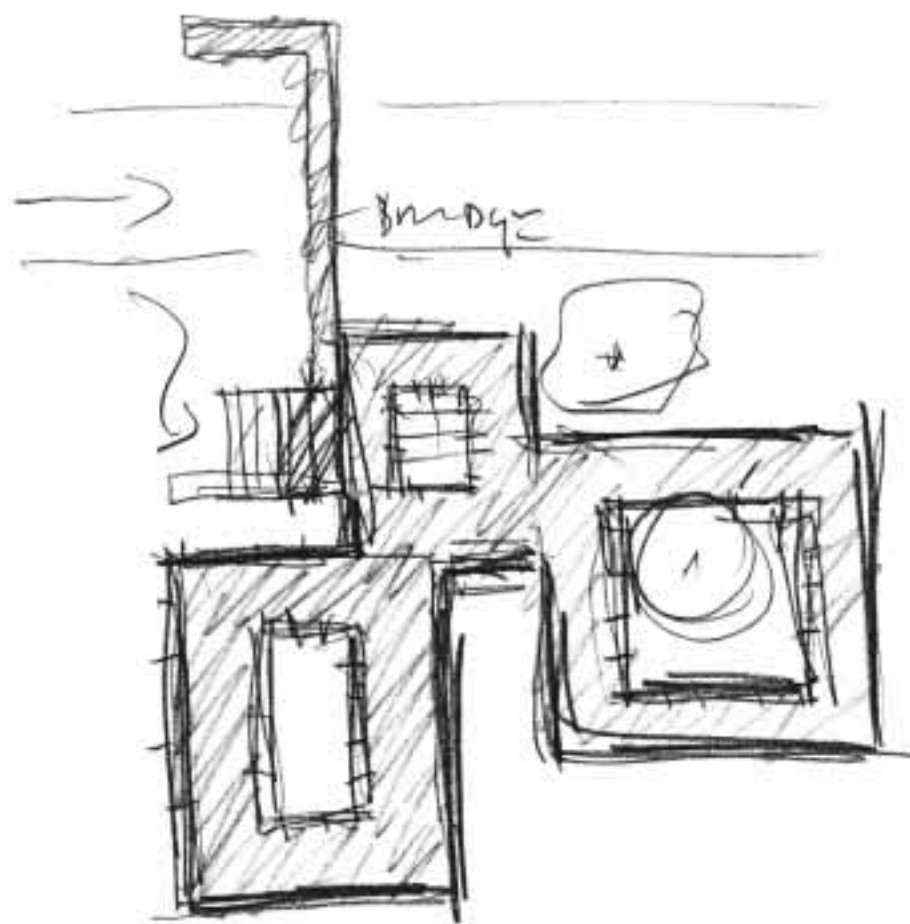
Due delle installazioni più emozionanti del Dia:Beacon sono sicuramente *North, East, South, West* di Michael Heizer (1967/2003, qui sotto e a destra) e la serie *Monuments/For V. Tatlin* di Dan Flavin (1964/1979, in basso). La prima per il senso di vertigine e di riavvicinamento alla terra che crea nel visitatore, la seconda per essere contemporaneamente omaggio all'avanguardia storica, simboleggiata da Vladimir Tatlin, e allo stesso Flavin, prematuramente scomparso



Master plan: Robert Irwin
Progetto/Architect: OpenOffice – Alan Koch, Lyn Rice, Galia Solomonoff, Linda Taalman (responsabili/partners-in-charge); Jay Hindmarsh (direttore progetto/project architect); Astrid Lipka, Leif Halverson, Howard Chu, Martin Hagel, Damen Hamilton, Anoo Raman, Alisa Andrasek, Ava Hamilton (gruppo di progettazione/design team)
Impianti/Services: Ove Arup – Nigel Tonks, Raymond Quinn (gestione progetto/project managers); Aitor Arregui, Richard Custer, Steven Davidson, Jonathan Griffiths, David Jacoby, Igor Kitagorsky, Hillary Lobo, James Lord, Chris Marrior, Viktoriya Rom, Peng Si, Tom Smith, Brian Streby, Christopher Wood, Eileen Wood (gruppo di progettazione/design team)
Strutture/Structural engineering: Ross Dalland, PE – Chris Hoppe, Joan Longendyke (gruppo di progettazione/design team)
Ingegneria civile/Civil engineering: T.M. Depuy
Consulenza capitolato/Specification consultant: Aaron Pine
Consulenza costi costruzione/Construction administration consultant: Skidmore Owings & Merrill; Frank Ruggiero (associato/associate)



Il nuovo paesaggio dell'ufficio



The new office landscape

Negli uffici per una casa di moda tedesca David Chipperfield riesce a creare un dialogo tra gli spazi del lavoro e il paesaggio esterno. Testo di Sebastiano Brandolini

David Chipperfield's offices for a German fashion company create a dialogue between the workplace and the landscape in which it is set. Text by Sebastiano Brandolini

Fotografia di/
Photography by
Christian Richters

Nello studio preliminare è riconoscibile l'organizzazione del nuovo complesso per uffici in tre nuclei distinti

Chipperfield's first sketches show his organisation of the office complex into three distinct parts



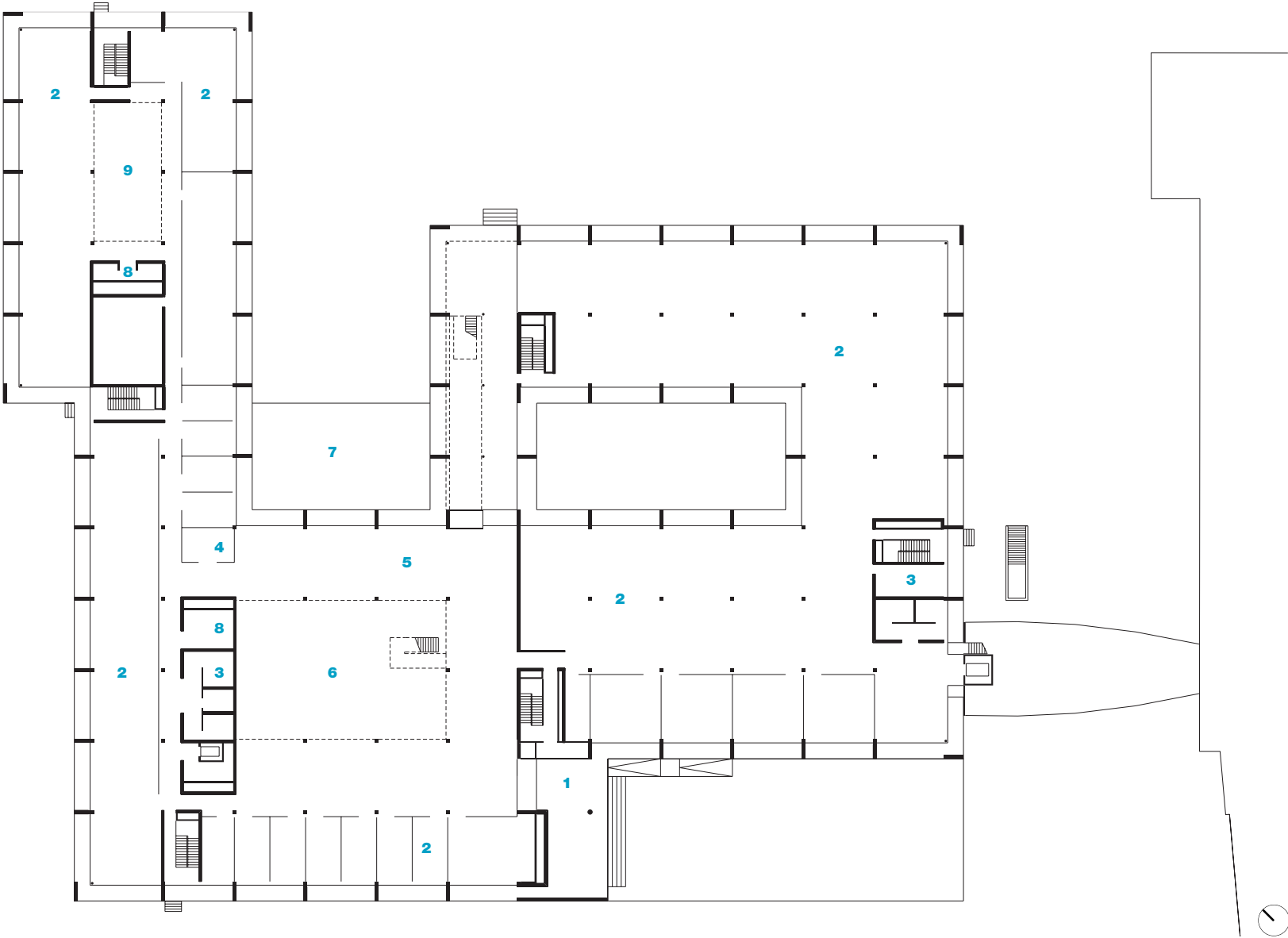
I luoghi di lavoro che David Chipperfield disegna per i dipendenti della Ernsting sono particolari pur nella loro semplicità, a metà tra quelli tipici della produzione e della logistica e quelli dell'amministrazione e della burocrazia. L'immagine dell'edificio è quella moderna di un'architettura orizzontale, con grandi finestre anch'esse ordite orizzontalmente, arretrate rispetto a una sovrastruttura esterna prefabbricata in cemento grigio scuro, che la abbraccia su tutti i lati fungendo da loggia e da brise-soleil. Sono tanti, per l'esattezza dodici, i lati dell'edificio, leggermente sollevato dal terreno e frammentato in tre blocchi di cui uno svolge un ruolo di cardine centrale. Ne scaturisce un parallelepipedo complesso, in rapporto dialettico col terreno circostante, progettato secondo i dettami pittoreschi di un giardino all'inglese in chiave moderna dallo studio belga di Peter Wirtz. Siamo in un campus industriale, nella frazione di Lette, a qualche chilometro da Coesfled, tra Münster e la Ruhr; il

paesaggio intorno si avvicina all'idilliaco, con molti alberi, lottizzazioni ordinate, energia eolica, strade fluenti, rumori di sottofondo. Ernsting è un'azienda privata specializzata nella vendita di abiti basic (iniziò vendendo calze) sulle strade commerciali delle piccole e medie cittadine tedesche; si identifica con un'idea utilitarista dell'abbigliamento, secondo cui qualità e durevolezza devono prevalere sull'immagine e sulla moda. È possibile stabilire una parentela con Ikea per quanto riguarda l'arredamento e l'oggettistica domestica. Se i prodotti distribuiti da Ernsting non sono dotati di un'immagine forte, altrettanto non si può dire della casa madre, la Ernsting's Family: che appare invece particolarmente attenta alla propria presentazione e comunicazione. A Lette arrivano gli ordini da quasi mille negozi sparsi nel territorio della Germania, con una popolazione di oltre ottanta milioni di cittadini; ciascun negozio è distinto da un'allegria tenda esterna a strisce

- 1 ingresso/entrance
- 2 ufficio/office
- 3 toilette/toilet
- 4 cucina/kitchen
- 5 caffetteria/cafeateria
- 6 atrio/atrium
- 7 terrazza/terrace
- 8 deposito/storage
- 9 piccolo atrio/small atrium
- 10 archivio/archives

bianche e rosse, che gli conferisce un'immagine quasi televisiva. Nel complesso progettato da Chipperfield vengono disegnati i prodotti, negoziati i prezzi di acquisto per le partite già esistenti, eseguiti gli ordini e i controlli di qualità, definite le strategie commerciali e sviluppate le idee sui prodotti, oltre a essere insediati nei tre blocchi gli uffici di diverse società del gruppo. C'è attualmente grandissima abbondanza di spazio, quasi 16.000 metri quadri lordi per 125 dipendenti, con tante possibilità di crescita; l'interpiano netto interno è di 3,34 metri. Molti metri quadrati vengono ora utilizzati per disporre i capi di abbigliamento a terra come fossero tappeti, sfruttando la bella luce naturale; questo uso casuale degli spazi ha un suo fascino, e si ha quasi la sensazione di assistere a un trasloco, anche se gli uffici sono in realtà in funzione da più di un anno. Si respira un'aria di semplicità, e non è percepibile alcun tipo di stress. Il titolare, nonché inventore dell'azienda, Kurt Ernsting, sostiene che grazie a questo edificio sono aumentate

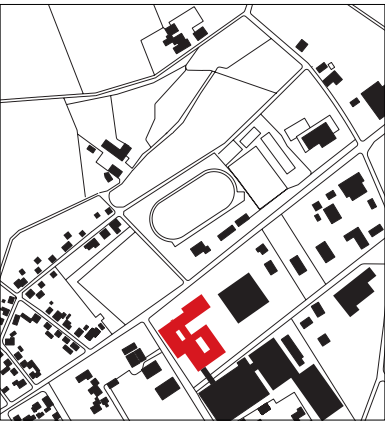
0 10 20 M



Pianta del piano terra/Ground floor plan

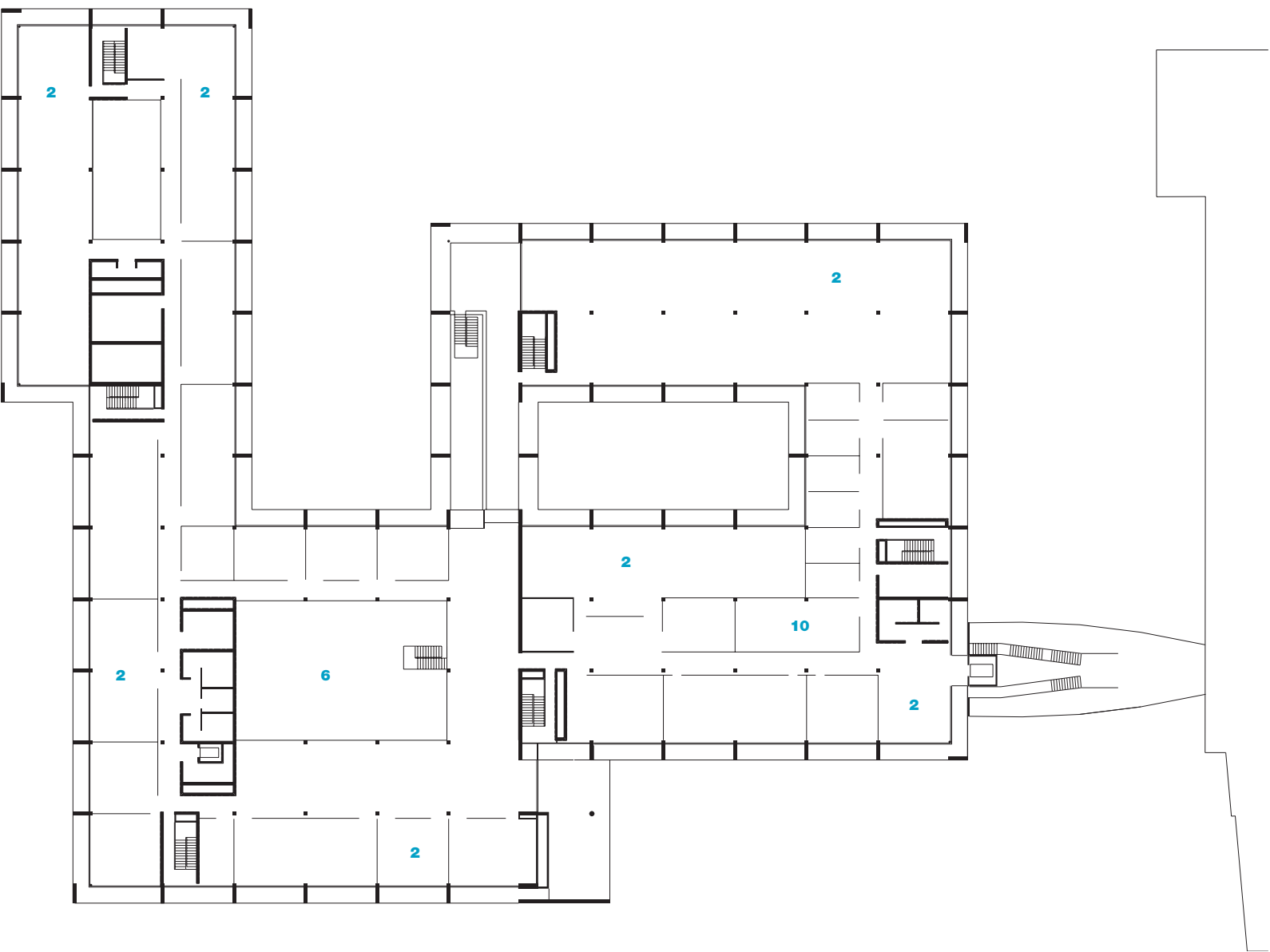
produttività ed efficienza. Accanto all'edificio di Chipperfield, stanno altri edifici di qualità. Il rivestimento di un capannone esistente opera di Reichlin Reinhart e Calatrava degli anni '80, e un edificio (con la mensa) di Schilling Architects degli anni '90 sono ambedue strutture logistiche adibite alla preparazione e all'imballaggio dei capi. Il ponte (opera di Reichlin Reinhart e Calatrava) che ancora oggi collega il nuovo Service Centre di Chipperfield agli edifici logistici è particolarmente interessante e sensuale. Tre volte alla settimana partono da qui i camion che servono i negozi. Qui non si svolge alcuna fase produttiva, che avviene in Paesi lontani. Ernsting's Family approfitta del fatto che comunque l'Europa continui a vestirsi, e sembra avere idee ben chiare riguardo ai gusti delle famiglie tedesche. L'effetto 'campus', che Chipperfield vuole generare modellando spazi e percorsi tra il dentro e il fuori e creando consequenzialità tra i diversi edifici, produce un'idea civile di lavoro quotidiano, senza che siano necessari

violenti segnali di riconoscibilità. L'architettura diventa così uno strumento limpido con una missione di efficienza e semplicità, generosa nelle sue forme, razionale e diretta nei confronti di chi la osserva e la usa. "La buona architettura è uno spazio disegnato in cui posso crescere", spiega Kurt Ernsting. Un tempo, rispetto a questa missione etica, il linguaggio di Chipperfield si sarebbe potuto chiamare moderno. Oggi, la parola moderno non sembra più avere senso. In questo scenario aziendale, le idee architettoniche di Chipperfield si trovano a loro agio. Il suo metodo compositivo si fonda sulla definizione di una pelle che ruota, affiancando e accorpando volumi interi senza articularli o manometterli, e facendo sì che ciascuno resti comunque leggibile nella sua integrità e pulizia. Chipperfield richiama così l'immagine tranquilla e diagrammatica delle sedi corporate americane degli anni '50 e '60. Sono diversi i segnali di questa nostalgia: la dimensione ibrida di 8,1 metri del modulo di facciata, la



Planimetria/Site plan

distribuzione a ventaglio degli spazi interni, gli interni a doppia altezza in parte assimilabili a piazze e in parte a capannoni, l'insenatura verde attraverso la quale il giardino si intrufola nel cuore del costruito. La semplicità modulare delle regole architettoniche si articola poi attraverso un ragionamento sugli spessori, che per Chipperfield rappresentano la quintessenza architettonica di una struttura preposta a contenere e rappresentare il mondo del lavoro. Si riconoscono tre spessori, calibrati secondo gli spazi e la luce, tutti volti a confermare il ruolo imprescindibile svolto dall'idea del telaio strutturale. Il primo spessore è quello della facciata/brise-soleil esterna, un reticolo di nicchie profonde appoggiato all'edificio retrostante, che è una banale scatola; questo spessore produce ombre profonde e drammatizza la tridimensionalità della luce naturale. Il secondo spessore è più smorzato, ed è quello descritto dalle murature della hall d'ingresso e degli spazi interni a doppia altezza, che la luce naturale e



Pianta del primo piano/First floor plan



la luce artificiale, provenienti da diverse direzioni, modulano con un chiaroscuro radente. C'è poi un terzo spessore, parente della scultura, che si esplicita nella contrapposizione di oggetti e di vuoti, di primi piani e di fondali, e che genera forti dilatazioni e compressioni spaziali; questo è esplicitato dalle scale – minimaliste e monumentali – che presidiano la hall d'ingresso interna e il portico esterno. La sequenza ingresso-portico-giardino è il luogo dove i tre spessori si incontrano, producendo insieme una mini-catarsi spaziale; nell'omaggiare Le Corbusier, Chipperfield modella i materiali e le sorgenti luminose e avvicina diversi oggetti tra di loro. Anche la natura entra a far parte della composizione (Chipperfield voleva un giardino prezioso, e non un landscape) lambendo l'architettura con le sue forme organiche, e scatenando una curiosa risonanza. Alto solo due piani, l'Ernsting Service Centre è ricco di dettagli architettonici: la facciata vetrata si arretra rispetto al filo interno dei brise-soleil producendo

vedute diagonali, le grandi tende esterne si dispongono obliquamente a 45 gradi, i brise-soleil ruotano in corrispondenza degli angoli di destra e rendono asimmetriche le facciate. Chipperfield, affascinato dalla semplicità formale della struttura, sembra disposto ad accarezzare il pericoloso terreno della banalità. Stufo del sensazionalismo e dell'idea che ciascun edificio debba essere schiavo del proprio carattere e del disegno, egli insiste nella direzione opposta, selezionando gli elementi minimi necessari al benessere sul luogo del lavoro: rispetto alla comunicazione interpersonale, al rapporto con la natura, alle proporzioni degli spazi, all'idea di campus e al luogo di lavoro come grande famiglia.

The new office landscape David Chipperfield's building for Ernsting is unusual in its simplicity and in its intermediate nature, halfway between production and logistics and administration and bureaucracy. The modern, horizontal architecture's large windows, also horizontal, are set back

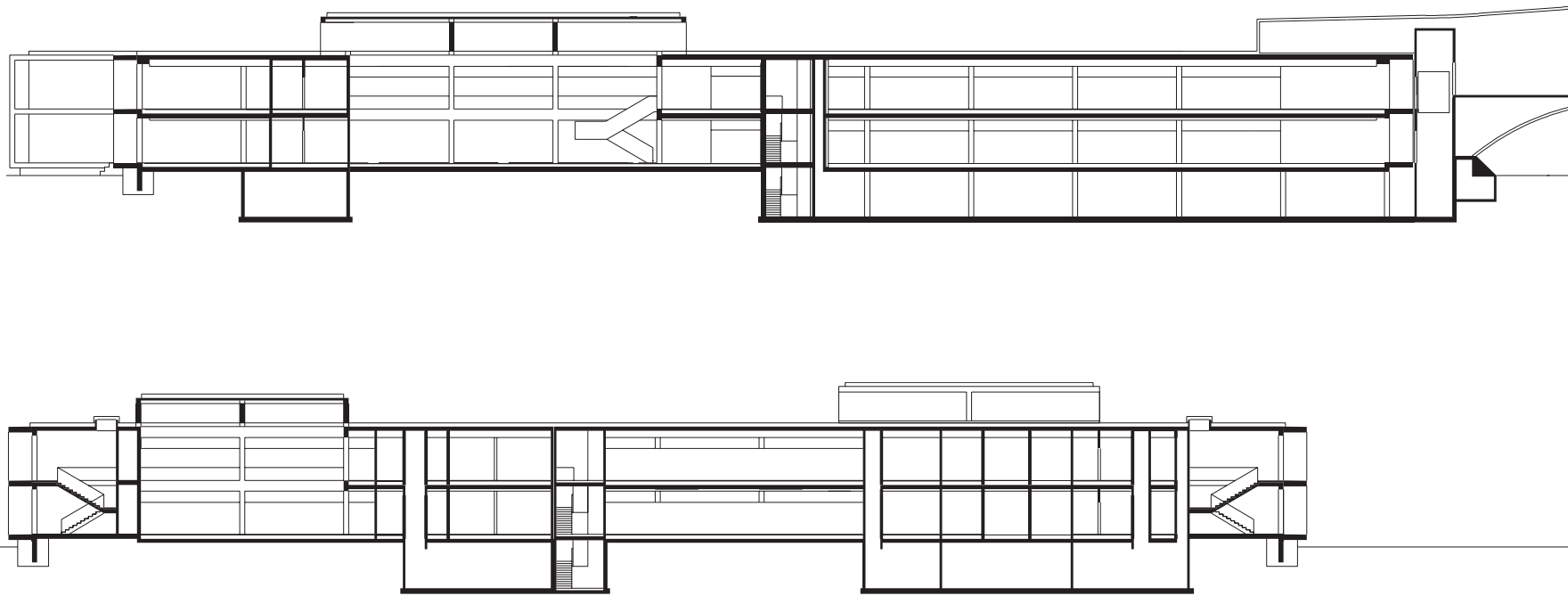
I volumi in cemento a vista si sviluppano su due piani, con profonde logge affacciate sui giardini esterni o sulle corti interne, anch'esse alleggerite da una bella vegetazione. La progettazione paesaggistica è stata curata dallo studio di Peter Wirtz. Le finestre a tutt'altezza sono protette da un sistema di tende a 45 gradi, arretrato rispetto al filo della facciata (in queste pagine e alle successive)

Chipperfield designed the complex around its relationship with a series of external gardens and inner courtyards landscaped by Peter Wirtz

from a dark-grey concrete prefabricated external superstructure that embraces the building on all sides, serving as both a loggia and brise-soleil. The structure has numerous sides: twelve, to be precise. Lifted slightly off the ground, it is fragmented into three blocks, one of which serves as a central hinge. The result is a complex rectangle with a dialectical relationship to the surrounding land, designed by the Belgian Peter Wirtz according to the picturesque dictates of an English garden in a modern key. We are in an industrial campus in the village of Lette, a few kilometres from Coesfeld, between Münster and the Ruhr. The surrounding landscape is next to idyllic, with numerous trees, tidy plots, wind-powered energy generators and empty roads with just the occasional background noise. Ernsting is a private corporation specializing in the sale of basic clothing (it started life selling hosiery) on the high streets of small German towns. It identifies with a utilitarian idea of clothing, whereby quality and







Sezioni/Sections



durability are expected to prevail over image and fashion. It's a company that could be seen as doing for clothes what IKEA does for furniture. While the products distributed by Ernsting have no powerful image, the same cannot be said of the holding company, which takes great care over its presentation and communication.

Here at Lette, orders are received from nearly a thousand stores scattered across Germany, serving a population of more than 80 million. Each store is distinguished by a cheerful red-and-white-striped external awning. In the complex designed by Chipperfield, Ernsting designs products, negotiates retail prices for existing batches, dispatches and quality-controls orders, defines sales strategies and develops product ideas. Production is outsourced around the world. The offices of various companies within the group are located inside the three blocks. There is at present a generous allocation of space, nearly 16,000 square metres for 125 employees, with plenty of room for growth. The net interfloor

height is 3.34 metres. Many square metres are currently used to spread articles of clothing out on the floor as if they were carpets, exploiting the good natural light.

This casual use of space has its fascination, and it is rather like watching a removal, even though the offices have been in operation for more than a year. One breathes an air of simplicity, and there is absolutely no perceptible stress. The owner – and inventor – of the business, Kurt Ernsting, maintains that this building has boosted productivity and efficiency.

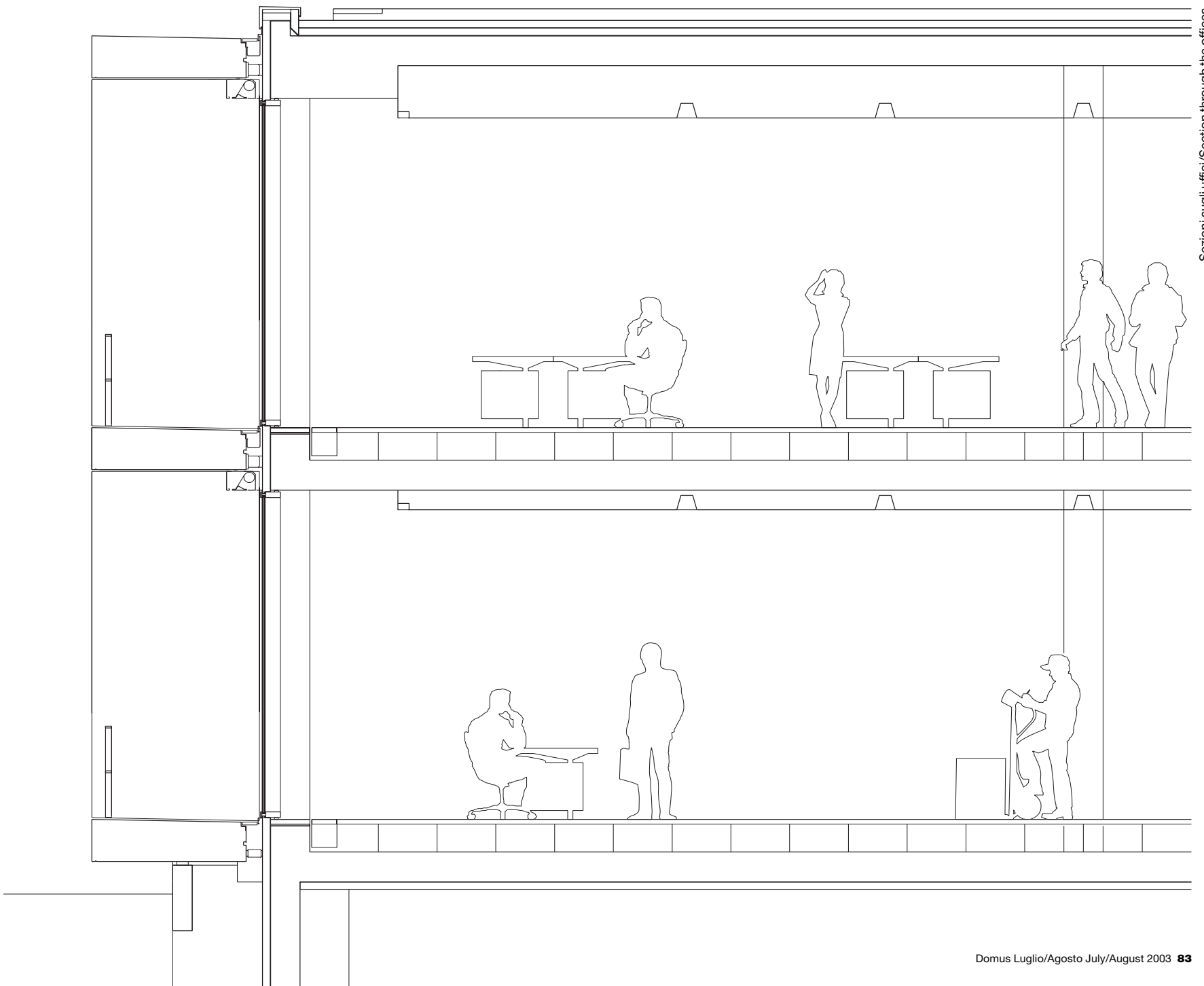
Next to Chipperfield's work are other distinguished buildings. The cladding of an existing shed, built by Reichlin Reinhart and Calatrava in the 1980s, and a 1990s building (with canteen) by Schilling Architects are both logistical structures allocated to the preparation and packaging of clothes. The bridge (by Reichlin Reinhart and Calatrava) that connects Chipperfield's new service centre to the logistical buildings is particularly interesting and sensual. Trucks leave from here

Tanto l'atrio d'ingresso (pagina a fronte, in basso, e alle pagine successive) quanto gli ambienti di lavoro (sotto, in sezione) godono di una spazialità generosa, fatta di forme chiare e luminose

Both the entrance hall, opposite and following pages, and the work spaces enjoy a generous spaciousness which create a civilised idea of daily work

three times a week to supply the company's shops. Ernsting relies on the fact that come what may, Europe continues to dress, and it seems to have clear ideas about the tastes and practical necessities of German families.

The 'campus' effect sought by Chipperfield in his modelling of spaces and communications between the inside and outside of his complex and in his creation of consequentiality between its different blocks produces a civilized idea of daily work, without any violent signals of branding. Architecture thus performs a transparent mission of efficiency and simplicity, generous in its forms and rational and direct in its contact with those who observe and use it. 'Good architecture is a designed space in which I can grow', explains Kurt Ernsting. There was a time when the ethical mission expressed by Chipperfield's vocabulary could have been called modern. Today this no longer seems to make sense. Chipperfield's architectural ideas are at home in this business scenario. His



Sezioni sugli uffici/Section through the offices



method of composition is founded on the idea of a complete skin; he flanks and envelops entire volumes without articulating or tampering with them, so that each is legible in its integrity and clean clarity. In this way his work harks back to the peaceful and diagrammatic image of the American corporate headquarters of the 1950s and 1960s, a nostalgia that appears in the hybrid 8.1-metre length of the facade module; in the fanlike distribution of the interior spaces; in the double-height interiors, partly reminiscent of squares and industrial sheds; and in the green bay through which the garden flows into the heart of the building.

The modular simplicity of the building's architectural rules is varied, moreover, by a preoccupation with thickness, which for Chipperfield represents the architectural quintessence of a structure whose purpose is to contain and represent the business world.

Three thicknesses can be recognized here. Calibrated according to space and light, they all seek to confirm the

indispensable role played by the idea of a structural frame. The first thickness is that of the external facade and brise-soleil, a grid of deep niches resting on the building behind it, which is an ordinary box. This thickness produces deep shadows and dramatizes the three-dimensionality of the natural light. The second thickness, more attenuated, is that described by the walls of the entry hall and of the double-height interior spaces, which is modulated by natural and artificial light with a hovering chiaroscuro effect. Then there is a third thickness, related to sculpture, that appears in the contrast between solid and void, foreground and background, giving rise to pronounced spatial expansions and compressions.

This can be seen in the minimalist and monumental staircases that preside over the inner entrance hall and outer portico. The entry-portico-garden sequence is where the three thicknesses meet, together producing a spatial mini-catharsis. In paying homage to Le Corbusier, Chipperfield models his materials and light sources

and mixes diverse objects together. Nature also comes into the composition, lapping the architecture with organic forms and unleashing a curious resonance (Chipperfield wanted a rich garden rather than a landscape).

Only two floors high, the Ernsting service centre is rich in architectural detail. The glazed front is recessed from the inner side of the brise-soleils, creating diagonal views; the broad external awnings are set obliquely at 45 degrees, while the brise-soleils rotate at the right-hand corners and make the facades asymmetrical.

Fascinated by the structure's formal simplicity, Chipperfield seems prepared to tread the dangerous ground of ordinariness. Dismayed by sensationalism and by the idea that each building must be a slave to its character and design, he insists on selecting the minimal elements necessary to the well-being of the workplace, demonstrating a respect for staff communication, nature, the idea of a campus and the notion of the workplace as a big family.

Progetto/Architect: David Chipperfield Architects – David Chipperfield, Martin Ebert, Jochen Glemser, Johannes tho Pesch, Mansour El-Khawad, Erik Ajemian, Heidrun Schuhmann, Peter Westermann, Henning Stummel, Jennifer Benningfield
 Direzione lavori e gestione progetto/
 Site supervision and project management: Schilling Architekten – Johannes Schilling, Jochem Vieren, Jens Finkensiep, Anita Schepp, Tobias Palm
 Progettazione paesaggistica/Landscape design: Wirtz International – Peter Wirtz
 Strutture/Structural engineering: ARUP GmbH – Joachim Güssen; Jane Wernick Associates – Jane Wernick, Steve Haskins
 Impianti/Services: Planungsgemeinschaft Haustechnik PGH – Albert Hoffmann, Hilmar Göhre, Thomas Scislowski
 Illuminotecnica/Lighting: Kress und Adams, Atelier für Lichtplanung – Hannelore Kress-Adams, Günter M. Adams
 Controllo struttura/Structure control: Thomas & Bökamp
 Controllo quantità/Surveyor: Rudolf Pölling
 Ingegneria meccanica/Building physics: Graner und Partner
 Impresa di costruzione/General contractor: E. Heitkamp GmbH – Marcus von Rüden, Uwe Galka, Heinz-Peter Dämgen
 Committente/Client: Ernsting's Bau&Grund GmbH & Co. KG





Strumenti per costruire città

A tool to make cities

John Thackara e Winy Maas dialogano sui nuovi approcci per comprendere le città

Winy Maas talks to John Thackara about new ways to understand the city

Ritratto di/Portraits by Phil Sayer

Le città sostenibili e funzionali sono organismi necessariamente complessi, densi di connessioni interne, diversificati. Come ha sottolineato lo scrittore inglese Will Hutton, se la conoscenza della cultura locale era cruciale centocinquant'anni fa, quando il solo processo di fabbricazione di bottoni prevedeva ottanta passaggi diversi, allo stesso modo un'approfondita conoscenza del tessuto urbano locale e dei suoi legami è oggi elemento decisivo per qualsiasi attività legata al settore dei media, dell'informatica, dell'assistenza o dell'educazione. La città ideale deve ospitare una folta mescolanza di aziende basate sul sapere artigianale, studi legali, commercialisti e consulenti, società di distribuzione e logistica, agenzie pubblicitarie, università, laboratori di ricerca, società di analisi e uffici dell'amministrazione locale

e regionale. Particolari conoscenze e capacità tecniche, fornitori di prodotti e servizi specializzati, legami con la cultura locale e una complessa varietà di risorse umane uniche e tipiche della regione: tutte queste caratteristiche costituiscono per città e regioni decentrate dei grossi vantaggi sull'odierno palcoscenico dell'economia. Questo quadro pone un problema ai centri minori, che non possono realisticamente offrire la stessa densità e complessità di competenze messe a disposizione da una metropoli. Le grandi città presentano dei problemi, questo è vero, ma sono sempre vincenti sul piano della diversità, che costituisce la chiave per il successo a livello evolutivo. In che modo possono perciò rendersi competitive le piccole città? Secondo Winy Maas, direttore dell'olandese MVRDV, la risposta è nelle reti, nei

collegamenti a catena e nella creazione di ‘arcipelaghi’ di città e regioni. Lavorando all’aggregazione delle loro caratteristiche ‘hard’ e ‘soft’, le città collettive – città multicentriche – possono competere con la gamma di funzioni e risorse dei grandi centri, fornendo in più una superiore qualità della vita. Le città di dimensioni medie e piccole sanno offrire un contesto che favorisce l’incontro e le possibilità di scambio, ed è questo il punto in cui si dimostrano vincenti sui centri maggiori.

L’idea di un’alleanza tra città non è certo nuova. La costituzione di ‘reti’ di città si può far risalire nel tempo fino al XIII secolo, quando la Lega Anseatica, un’alleanza di oltre settanta città mercantili, lavorava efficacemente per il profitto comune, controllando le esportazioni e le importazioni di una grande parte dell’Europa. Le odierne reti urbane e regionali devono la loro nascita alla formazione dell’Unione Internazionale delle Città, costituitasi nel 1913: il trattato di Roma del 1957 ha aiutato a vederle emergere quali entità protagoniste a livello sovra-nazionale. L’incremento della globalizzazione ha esercitato in questo senso una considerevole pressione, incoraggiando la creazione di legami intercomunalì basati su condivisione, collaborazione e apprendimento. La globalizzazione ha inoltre guidato le città più piccole verso la riscoperta di alleanze ispirate al modello della Lega Anseatica, aprendo inoltre la possibilità di fare di queste nuove strutture un motivo di marketing con l’uso di nuove tecniche commerciali. Secondo Philip Kotler, docente di marketing negli Stati Uniti, un buon 10% della pubblicità “business-to-business” viene oggi speso nel pubblicizzare località, regioni e paesi. All’interno dell’Europa, Kotler ha identificato ottantamila comunità che, in un modo o nell’altro, hanno necessità di differenziarsi l’una dall’altra. Il marketing della località – o, più precisamente, il design di luoghi e

regioni – aggrega e collega le funzioni complementari e le competenze fondamentali di una regione. Così, in Europa il concetto di “capitale territoriale” è sempre più usato per descrivere la sintesi delle risorse ‘hard’ e ‘soft’ di una particolare area geografica. Le risorse ‘hard’ comprendono le bellezze naturali, le strutture commerciali, le attrattive culturali, l’architettura, i musei, i monumenti e così via. Le cosiddette risorse ‘soft’ riguardano la popolazione e la cultura: competenze, tradizioni, feste, eventi e manifestazioni, strutture e legami sociali, lealtà civica, capacità di apprendere e ricordare. Per far sì che entità multicentriche e città “in rete” possano avere successo, i capitali di ordine territoriale, sociale e intellettuale devono essere collegati da una combinazione di network fisici e informatici. I nodi, i collegamenti, i flussi di informazioni e di persone di una data regione hanno bisogno di essere progettati in modo efficace, tale da contribuire allo sviluppo di una cultura del lavoro. Uno dei fattori che maggiormente spingono le città a collaborare è l’ambiente. Le grandi città ingoiano più energie e risorse pro capite dei piccoli centri. Questi ultimi, spesso collocati in prossimità delle risorse e in posizioni che permettono di evitare grandi spostamenti di persone e merci, sono più ‘leggeri’. Le grandi città, inoltre, ingurgitano territorio: nel 1997 l’ufficio federale tedesco di statistica prevedeva che, se la crescita del 3% si fosse mantenuta invariata, entro il 2100 la Germania si sarebbe trasformata in un territorio urbanizzato al 100%. La comunicazione mobile sta già trasformando i rapporti spazio-temporali in favore delle piccole città capaci di lavorare insieme. Dove vivo, in Olanda, gli esperti di pianificazione auspicano che il trasporto telematico renda possibile a tutti noi pensare di più e guidare di meno. Tra le loro

aspettative, c’è quella di ridurre le cosiddette “ore di veicolo” di un ambizioso 25%. Un concetto chiave nella politica olandese è l’approccio multimodale o “approccio a catena”. L’idea è che, prima di partire da casa, il sistema informatico mi possa aiutare a trovare la combinazione più vantaggiosa tra l’andare a piedi, in bicicletta, usare l’automobile, il treno, l’autobus, l’aereo o la barca. In questo momento, i singoli sistemi d’informazione del trasporto pubblico sono decisamente buoni ma non sono collegati. Il prossimo passo è creare queste connessioni, di modo che io possa inserire i dati relativi all’inizio e alla fine di un viaggio (luoghi e orari) e mi venga offerto un menù con i vari modi per completarlo. Con la funzione “località generata dall’utente-servizi specifici”, come ha spiegato nella recente conferenza “Doors of Perception” Marko Athisaari, uno tra gli “scrutatori nel futuro” della Nokia, i telefonini possono incrementare il senso di vicinanza e ridurre l’allure di quanto è ‘lontano’. Per quanto mobilità e telefonia mobile suggeriscano l’idea di separazione, ci sono dati che testimoniano il contrario: gran parte del comportamento legato alle telecomunicazioni è infatti mirato alla vicinanza fisica. Così, mentre parliamo di connessioni tra strumenti di comunicazione, della possibilità di tecnologie che colleghino ogni cosa, i rapporti umani rimarranno una delle spinte primarie anche in futuro, pur nell’ambito di un’interazione sociale tecnologicamente avanzata. Architetti e urbanisti hanno iniziato a pensare ai nodi di connessione già negli anni Sessanta. Nel 1963 Christopher Alexander e Serge Chermayeff scrivevano che, nella progettazione su larga scala, “è necessario considerare connessioni, interazioni e modelli”. Dopo quell’illuminazione iniziale, architettura e pianificazione si sono però evolute piuttosto lentamente, ma in anni recenti le questioni legate alla

sostenibilità hanno fornito nuovo impeto a tale approccio. Secondo Winy Maas, “la mole di informazioni relative a una data regione è straordinaria: è complessa e in costante evoluzione. L’approccio multiscala è nuovo per la progettazione. È quasi impossibile rappresentare tutte le relazioni e le reti di interdipendenza di una regione”. L’integrazione tra fattori ‘hard’ e ‘soft’ è già decisamente complessa, ma urbanisti, addetti alla pianificazione e designer devono ora affrontare una nuova dimensione della complessità che deriva dall’emergere di un gran numero di nuovi fattori: reti di industrie privatizzate come società ferroviarie, aeroporti, fornitori di elettricità e operatori delle telecomunicazioni sono oggi tra i nuovi protagonisti. Lo sono però anche i cittadini, che con sempre maggior sicurezza pretendono che le questioni legate alla vita della comunità siano tenute in considerazione nei processi di pianificazione. “Mentre la velocità dello sviluppo in senso spaziale, economico e politico è in continuo aumento, abbiamo bisogno di un approccio più dinamico e di strumenti per la pianificazione”, sostiene Maas. “Tali strumenti trasformano un enorme volume di dati grezzi in immagini visibili. Non stiamo parlando di un abbozzo a grandi linee del futuro. Continuano a chiederci di produrre ‘visioni’ per città e regioni”, spiega Maas, “ma io voglio fare pianificazione, design, e pensare strumenti che la gente possa veramente usare. Misuriamo una crescente varietà di aspetti e stiamo mettendo insieme enormi quantità di dati. La questione è come usarli. In che modo si devono percepire e connettere tutte queste informazioni per poter poi aggiungere valore e significato al dato grezzo? Questo significa chiedersi sempre più spesso come rappresentare visivamente i dati in modo tale da lavorare su e con essi. C’è inoltre bisogno di rendere questi strumenti più accessibili e agevoli ai

protagonisti non specializzati e al cittadino”. Maas e i suoi colleghi sono perciò divenuti dei “produttori di strumenti”. La MVRDV ha sviluppato una famiglia di strumenti informatici battezzata “The Regionmaker”, inizialmente creata per un progetto denominato RhineRuhrCity. Il Kommunalverband Ruhrgebiet (KVR), un’unione di città della regione, ha investito in una serie di iniziative mirate a migliorare la percezione che questa sia la Detroit d’Europa, un paesaggio punteggiato di città fantasma, industrie sovradimensionate e aree inquinanti. “Dal punto di vista logistico, la regione è servita in modo ottimale”, sostiene Maas. “Ha incredibili risorse idriche, un ottimo sistema universitario e industrie di successo nel settore dei media e dell’informatica. Si tratta tuttavia di risorse frammentate. Come in molte altre parti d’Europa, parliamo di un mosaico di municipalità in concorrenza tra loro piuttosto che di una singola entità”. Da qui il progetto di riposizionare l’area quale luogo unico, singola città: RhineRuhrCity. “The Regionmaker”, che combina le funzioni di un motore di ricerca, un’interfaccia grafica e un browser, raccoglie una grande varietà di dati da fonti e flussi d’informazione esistenti, tra cui dati demografici e valori forniti dal Geographic Information System (GIS) o ‘geomatics’, come sono ora chiamati. “In sostanza”, afferma Maas, “l’idea è che nel contesto di un mondo che va verso la globalizzazione, le banche dati internazionali, i sistemi computerizzati avanzati e i sistemi Internet e Intranet, la tecnologia dei videogame, il controllo globale e sistemi informatici possano essere integrati in modo da poter rappresentare una data regione in modo convincente. Con ‘The Regionmaker’ non ci sono limiti alla visualizzazione. È possibile consultare

mappe, grafici di studio, accedere a banche dati, esportare immagini, importare immagini video da elicotteri e satelliti, connettersi a Internet, usare la progettazione CAD, e così via”. Maas anticipa che “The Regionmaker” si evolverà con una struttura ramificata di terminali e pratiche standard. La MVRDV ha in programma l’aggiunta di rappresentazioni relative allo spostamento di persone, merci e informazioni. Il sub-livello dedicato alla questione degli alloggi residenziali potrebbe sviluppare nuovi scenari per ottimizzare la progettazione nel campo dell’edilizia abitativa. Un “calcolatore di luce” potrebbe contribuire a stabilire la migliore soluzione per l’utilizzo e il controllo di luce naturale in spazi costruiti. Un “mixer di funzioni” potrebbe proporre insieme ottimizzati di attività in relazione a criteri economici, sociali e culturali. Maas ipotizza che sistemi come “The Regionmaker” potrebbero in futuro assumere una funzione di sostegno alle politiche di pianificazione in senso più attivo e critico. “Potremmo aggiungere un ‘Valutatore’ o un ‘Elaboratore’ capaci di suggerire dei commenti riguardo ai dati che inseriamo”. Ma non ci sarà mai un singolo programma per tutto, e “The Regionmaker” non potrà mai considerarsi concluso.

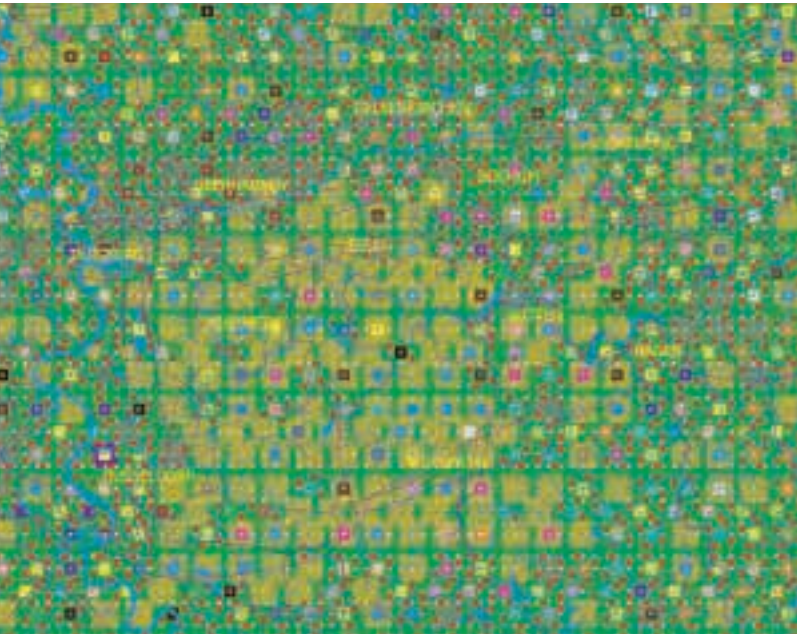
A tool to make cities Sustainable, working cities are necessarily complex, heavily linked and diverse. As the British writer Will Hutton has commented, just as local knowledge and information was crucial 150 years ago, when there were 80 different steps in the button-making industry, so, too, complex local knowledge and linkages are key today if you are a software, media, care or educational enterprise. The ideal city must contain a rich mixture of craft-based workshops, consultants, law firms, accountants, distribution and logistics companies, advertising agencies, universities, research labs, database publishers and local or regional

government offices. Unique skills, clusters of specialized suppliers, local roots and a variety of human skills that are unique to a region – all of these are powerful advantages for local cities and regions on today’s economic stage. This picture poses a dilemma to smaller cities, which cannot realistically offer the same density and complexity of knowledge skills as a large metropolis. The metropolitan centres have their own problems, it is true, but they will always win on diversity, which is a key to evolutionary success. So how are the smaller ones to compete? According to Winy Maas, a principal of the Dutch bureau MVRDV, the answer lies in webs, chains networks and ‘archipelagos’ of cities and smaller regions. By aggregating their hard and soft assets, collective cities – multi-centred cities – can match the array of functions and resources of bigger centres while delivering superior social quality. The ability of small cities to offer a context that supports intimacy and encounter – what the French call *la vie associative* – is where small-city webs will win out over the big centres. City alliances are not a completely new idea. City networks date back to the 13th century, when the Hansa League, an alliance of more than 70 merchant cities, collaborated effectively for the common good to control exports and imports over a wide swathe of Europe. Today’s urban and regional networks can be traced back to the formation of the International Union of Cities in 1913. The 1957 Treaty of Rome accelerated the emergence of networks of cities and regions as supra-nation state actors in Europe. Increased globalization has put considerable pressure on cities to network among themselves – sharing, partnering and learning. Globalization has also driven smaller cities to rediscover Hansa-style alliances and to market them using new business techniques. According to Philip Kotler, a marketing professor in the United States, some

10 per cent of business-to-business advertising – a vast sum – is now spent on marketing places, regions and nations. Kotler has identified 80,000 communities within the EU that, in one way or another, need to differentiate themselves from one another. Place marketing – or, more properly, place and regional design – aggregates and networks complementary functions and core competencies of a region. In Europe the concept of ‘territorial capital’ is increasingly used to describe the synthesis of a region’s hard and soft assets. The hard assets include natural beauty, shopping facilities, cultural attractions, buildings, museums, monuments and so on. Soft assets are all about people and culture: skills, traditions, festivals, events and occasions, situations, settings, social ties, civic loyalty, memories and learning capacity. For networked, multi-centred cities to succeed, these different kinds of territorial, social and intellectual capital need to be linked together by a combination of physical and informational networks. The hubs, links and physical and informational flows of a region need to be proactively designed in ways that help a working culture flourish. Most cities’ biggest pressure to collaborate is environmental. Bigger cities guzzle more energy and resources per head than smaller ones. Smaller cities, which are located closer to resources and in which people and goods don’t need to move as much, are lighter. Cities also guzzle land. In 1997 the German Federal Statistical Office predicted that Germany would turn into a 100 per cent settled landmass within 82 years if 3 per cent economic growth persisted. Mobile communications are already transforming time-space relations in favour of smaller towns working together. Where I live, in the Netherlands, planners hope that transport telematics will make it possible for me to think more and drive

MVRDV legge le città della regione della Ruhr come nodi di una rete che collegandole insieme genera qualità squisitamente metropolitana. L'immagine è tratta dal libro di MVRDV *The Regionmaker* pubblicato da Hatje Cantz nel 2002

The cities of the Ruhr conceived by MVRDV as the basis for a network that taken together creates genuinely metropolitan qualities. The image is from MVRDV's book *The Regionmaker*, published by Hatje Cantz, 2002

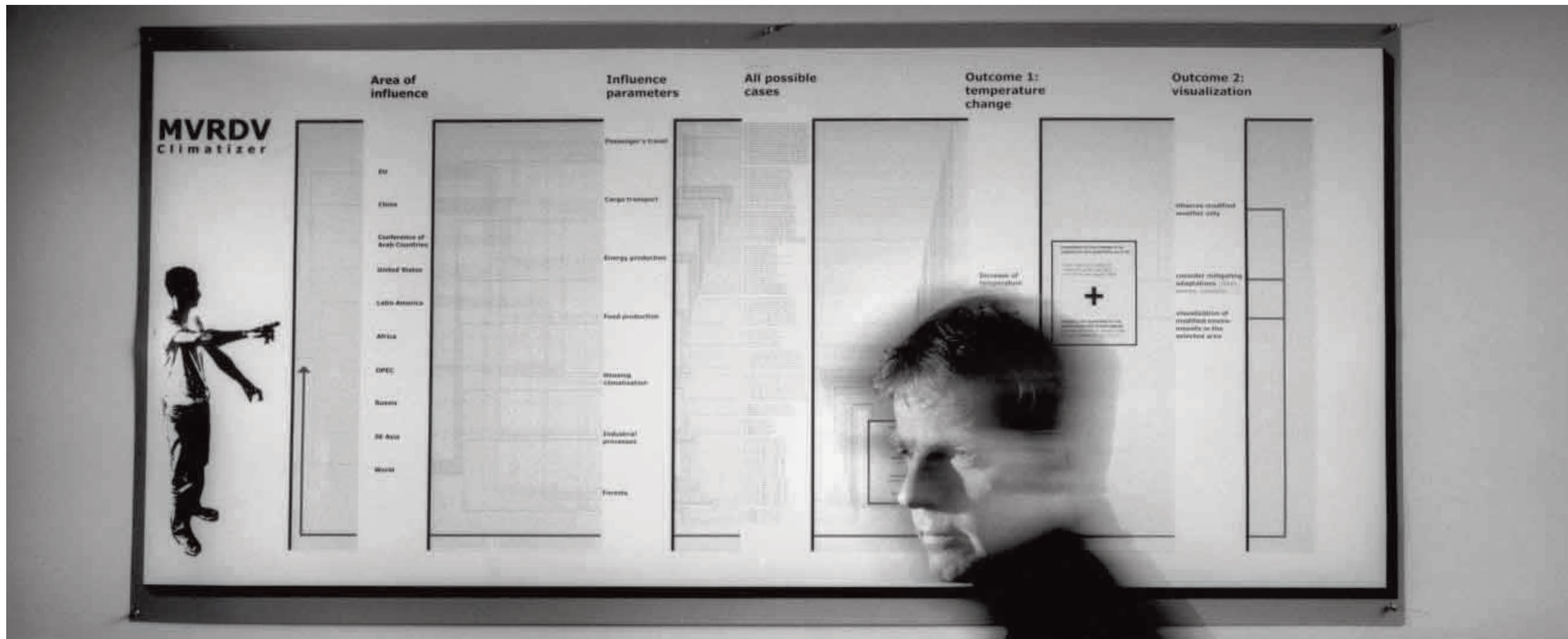


‘Continuano a chiederci visioni di città, ma io voglio realizzare trumenti che possano essere usati da tutti’



MVRDV propone un nuovo modello di pianificazione, che tende a leggere variabili urbane, quali densità, uso, morfologia, per verificarne i risultati attraverso sequenze di simulazioni virtuali
MVRDV propose a new model for planning, taking the variables that create cities (from density to useage to form) and testing the results through a sequence of software simulations





less. They expect to reduce so-called vehicle hours by an ambitious 25 per cent. A key concept in Dutch policy is the multimodal or 'chain approach'. The idea is that information systems will help me work out the best combination of walking, bicycle, private car, train, bus, plane or boat before I set off. Right now, individual transport information systems are pretty good. But they don't work together. The next step is so to connect systems so that I can enter the beginning and endpoints of a journey (place and time) and be offered a menu of ways to complete it. With 'user-generated location-specific services', as Nokia future-gazer Marko Athisaari explained at a recent Doors of Perception conference, mobile phones can enhance proximity and reduce the allure of 'far'. Although mobility and mobile telephony seem very much to do with being apart, in

fact the evidence is quite to the contrary: a lot of telecommunications behaviour is aimed at getting together physically. While we talk about devices being connected, and everything being connected in a technological sense, social interaction will be a prime driver in the future as well, even in technologically enhanced social interaction. Architects and spatial planners started thinking about clusters in the 1960s. In 1963 Christopher Alexander and Serge Chermayeff wrote that, in designing on a large scale, 'we must look at the links, the interactions and the patterns'. After that initial insight, architecture and planning evolved rather slowly, but in recent years the sustainability agenda has given the networked approach new impetus. According to Winy Maas, 'The magnitude of information concerning a region is overwhelming: complex

and constantly changing. This multi-scale approach is new for design. It is nearly impossible to represent all of the relationships, and the webs of interdependencies, of a region. The integration of hard and soft factors is complex enough, but planners, policymakers and designers now also have to deal with a new dimension of complexity: a variety of new actors. Privatized network industries, such as railway companies, airports, electricity suppliers, and telecommunications operators, are influential actors. So, too, are citizens who, with growing confidence, are demanding that social agendas are factored into planning processes. 'As the speed of spatial, economic and political developments and processes accelerates, we need a more dynamic approach and tools for planning', says Maas. 'Such tools turn massive volumes of raw data into

'We keep getting asked to make visions for cities, but I want to make tools people can really use'

visualizations. This is not about broad-brush visions of the idealized future. We keep getting asked to make "visions" for cities and regions', Maas explains, 'but I want to make planning, design and thinking tools that people can really use. We are measuring an increasing variety of things and collecting vast quantities of data. The question is how to use it. How are we to perceive and connect all this information in ways that add value and meaning to the raw data? Increasingly, that means how do we represent the data visually in order to work on and with it. We also need to make these tools more accessible and usable by non-specialized actors and stakeholders'. Maas and his colleagues have therefore become toolmakers. MVRDV has developed a family of software tools known as 'The Regionmaker', which was first created for a project called RhineRuhrCity. The

Kommunalverband Ruhrgebiet (KVR), a union of cities in the region, has invested in a series of initiatives to improve its post-industrial situation, and today fewer than 6 per cent of the population works in coal and steel. But perceptions remain that this is the Detroit of Europe, a landscape dotted with ghost towns, overgrown industries and polluted areas. 'The region is very well connected logistically', says Maas. 'It has incredible water resources, a dense university system and successful media and computer industries. But these assets are fragmented. As you find in so many places in Europe, it's a mosaic of competing municipalities rather than one entity'. Hence the project to reposition the area as one place, one city: RhineRuhrCity. 'The Regionmaker', which combines the function of search engine, browser and graphic interface, brings together

a variety of existing information sources and flows, including demographic data and outputs from Geographic Information Systems (GIS), or 'geomatics', as they are now called. 'In a nutshell', says Maas, 'the idea is that within the context of a globalizing world, international databanks, advanced computers, Internet and intranet systems, game technology, global monitoring and information systems can be integrated in ways that convincingly represent regions. With "The Regionmaker", there is no limit to visualization. You can look at maps, study charts, access databases, export images, import video feeds from helicopters or satellites, connect to the Internet, use CAD drawings and so on'. Maas anticipates that 'The Regionmaker' will evolve as a tree structure of sub-machines and routines. MVRDV has plans to add

representations of the movement of people, goods and information. A housing sub-routine could develop scenarios for optimal housing designs. A light calculator could optimize the need for and control of natural light in built spaces. A 'function mixer' would propose optimal mixtures of activities according to economic, social or cultural criteria. Maas speculates that systems such as 'The Regionmaker' could become decision-support systems in a more proactive and critical sense. 'We could add an Evaluator or an Evolver that can suggest criticism of the input we make', he speculates. But there will never be a single programme for everything – and 'The Regionmaker' will never be finished. 'We think of it not as all-in-one Big Brother software, but as an intricate network of different software programmes operating in different spatial dimensions'.



Il senso delle cose

I gioielli di Susan Cohn, riflessioni su design, arte, e senso del valore. Testo di Deyan Sudjic

Susan Cohn's work with jewellery has a lot to say about design, craft and value. Text by Deyan Sudjic

The
meaning
of things



Susan Cohn definisce se stessa come gioielliere e ‘artigianato’ gli oggetti che produce nel suo laboratorio, situato in un seminterrato del centro di Melbourne. È un uso delle parole ben calcolato. I termini sono stati scelti con la stessa cura che pone negli strumenti e i materiali con i quali lavora. Oltre che per definire le sue opere, questi sono usati per indurci a riflettere sul modo in cui percepiamo e consideriamo queste attività. Alcune delle cose che Cohn fa – installazioni al tempo stesso belle, emozionanti ed educative – non hanno apparentemente nulla a che vedere con i gioielli o con l’artigianato e l’abilità tecnica che esso richiede. Eppure Cohn non vuole abbandonare l’idea dell’artigianato in gioielleria, perché a suo parere l’artigianato ha da sempre importanza e peso nella vita quotidiana. Nei suoi lavori è capace magari di servirsi di un pezzo di occhiale da sole, prodotto in grande serie, oppure di concentrarsi sulla lavorazione a mano dell’oro. Fabbrica anelli d’oro e d’argento, ma poi li anodizza con l’alluminio, invertendo il processo normale: invece di rivestire il materiale di base con una patina preziosa, lo nasconde in modo che esso si riveli a poco a poco, con l’uso. E alcuni suoi ‘gioielli’ non si distinguono dagli oggetti di uso quotidiano: una spilla, per esempio, sembra un piccolo microfono da bavero. Le sue creazioni spaziano su registri diversi. Sono esplorazioni critiche sul cosa vogliano dire il design, il sesso, l’identità. Cohn è anche un produttore di tipo tradizionale, fabbrica vere nuziali e braccialetti che hanno un nesso con la vita pratica dei suoi clienti, ma crea anche oggetti che mettono in discussione certi modelli archetipi: collane fatte con le card di accesso alle camere d’albergo, collezionate in una vita di viaggi; oppure con le capsule metalliche dei tappi delle bottiglie di champagne. Nata nel 1952, Susan Cohn si è specializzata nell’arte dell’oreficeria. Prima però ha lavorato per qualche tempo nello studio del grafico australiano Gary Emery, e di quella esperienza conserva un’attenzione alla comunicazione affine al modo in cui un grafico usa le immagini, la forma e il testo per comunicare un’idea. Pensa i

suoi lavori in termini di installazioni, sia in serie sia come pezzi unici. Sa trattare i metalli preziosi con grande maestria, eppure questa maestria, per quanto importante, non è l’essenza del suo lavoro. Neppure le interessa ‘modernizzare’ l’arte della gioielleria, semplicemente inventando un nuovo linguaggio. Ciò che le interessa è capire che cosa significano per noi le cose che possediamo, e in particolare quelle che personalizziamo o che sono state personalizzate per noi durante il processo di fabbricazione. Il suo ragionamento è diretto ed efficace: dall’era neolitica l’uomo usa le cose che possiede per esprimere ciò che è, per riconoscere e registrare gli avvenimenti che plasmano la sua vita e la sua personalità. E questo vale per una comunità di quartiere in una città di oggi come valeva per una corte reale nel periodo classico. Cohn è al tempo stesso attore e commentatore: del proprio lavoro ha una visione molto consapevole, e mantiene un distacco che le permette di interrogarsi, analizzare e rendere espliciti i modi in cui solitamente gli oggetti sono percepiti e usati. Riflessione essenziale per la sua sopravvivenza, dato che con l’irrompere della produzione industriale il ruolo tradizionale dell’artigianato è profondamente cambiato: un cambiamento rivoluzionario e minaccioso come, per l’arte del ritratto, è stato l’apparire della fotografia. A differenza di molti che lavorano nell’artigianato, Cohn non ha un atteggiamento ostile nei confronti del design, e neppure ne è intimidita. Semplicemente medita sugli oggetti prodotti in serie con l’ausilio del design e li mette a confronto con il pezzo unico, e riflette sul confine fluido e sottile che sta fra ciò che è comune e ciò che è prezioso. Il suo lavoro, però, non è guidato soltanto dall’ambizione intellettuale: ha anche la seduzione tattile che ci si aspetta da un gioiello. Cohn ci ricorda che l’artigianato e il design non sono antitetici, ma fanno sostanzialmente parte dello stesso

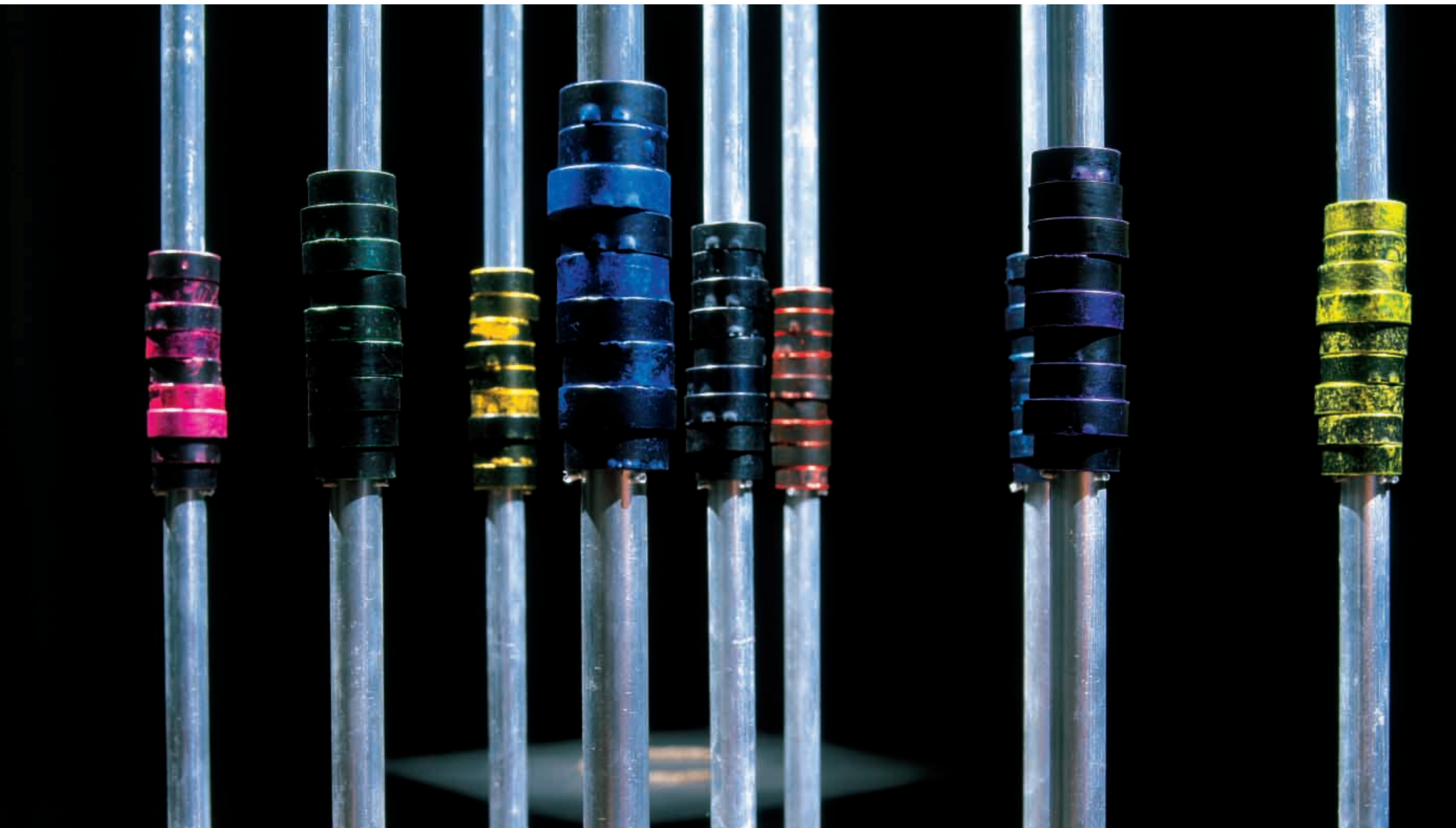
fenomeno. Usiamo gli oggetti per scopi che vanno oltre la loro funzione manifesta, siano essi fatti a mano, a macchina o raccolti su una spiaggia. Sugli oggetti di uso quotidiano Cohn ci dice cose che inconsapevolmente già sappiamo. Osserva per esempio il modo in cui usiamo un pass di sicurezza, con la sua custodia di plastica e la sua grossolana catenina, agganciandolo alla cintura o facendolo penzolare dal collo, come una medaglia o una collana; ci fa vedere come un paio di occhiali da sole infilati nel taschino della giacca o nella scollatura di un maglione possa essere un ornamento oltre che una comodità. In molte culture i gioielli sono un modo di alterare e modificare il corpo umano, come le macchinette per i denti o gli apparecchi acustici: Susan Cohn ha disegnato sia le une che gli altri. Si è persino servita della ventiquattrore come simbolo, costruendone laboriosamente una a mano, con fogli di metallo forato e creando un oggetto nero, snello ed elegante come un computer portatile in un involucri di titanio, ma assolutamente privo di qualsiasi funzione. Questo oggetto rivela la ventiquattrore per quello che è: un tesserino di riconoscimento per i membri di un ufficio, una mazza cerimoniale, un bastone da maresciallo. Cohn usa le mostre come un artista, per chiarire il suo punto di vista, oltre che per riunire i suoi pezzi. Ma lavora anche come farebbe un designer, per esempio nel caso di certi oggetti creati per Alessi. Usa il suo lavoro anche per parlare di questioni politiche e sociali: il tema dell’AIDS, di cui si occupa da tempo, ha ispirato il portapreservativi che ha disegnato tempo fa per Alessi. Il portapreservativi è disegnato in modo da offrire una forma socialmente accettabile all’operazione di per sé inelegante che esso implica. Cohn conserva anche un interesse per gli objets trouvés, come dimostrano gli occhiali da sole Oakley, che le sono serviti come punto di partenza per ricreare una libellula tipo Art Déco di Lalique. Nella sua ultima mostra ha esposto una catena

circolare, fatta con quello che per un orafo dovrebbe essere il materiale più comune e banale: gli anelli di sicurezza che si usano come fermagli per le collane. Questi fermagli non sono fatti per essere visti, sono elementi puramente e semplicemente funzionali. Cohn ne ha messi insieme 10.000 e ha formato una catena lunga 100 metri in cui non c’è nient’altro da vedere: il comune, il banale, diventa speciale. Che cosa produce il senso del valore? Questa è la domanda che affascina Cohn. Sono la rarità e il costo dei materiali usati per fare un oggetto, sono le ore che sono state necessarie per fabbricarlo, o è il tempo durante il quale questo oggetto è stato in nostro possesso o in possesso di coloro che ci sono vicini? Oppure è il riflesso di colui o colei che ha creato quell’oggetto? Sono questioni che riguardano tanto il design quanto l’arte della gioielleria. Cohn non teme di stravolgere la linea di confine fra copia, falso e originale. *Way past real*, un’opera del 1994, consiste in oltre 150 braccialetti d’oro a forma di ciambella, apparentemente identici, adagiati sul pavimento e ordinati in quattro gruppi. Per un gruppo sono state usate quantità diverse d’oro a 24 carati: soltanto uno dei braccialetti è d’oro massiccio, ma è impossibile dire quale sia l’esemplare di pregio e quale no. Per il secondo gruppo è stato usato l’alluminio, anodizzato d’oro. Nel terzo è stato usato solo alluminio lucidato a specchio, che sotto le calibratissime luci della galleria sembra oro: basta prendere in mano un braccialetto per capire immediatamente che oro non è. Nel quarto gruppo l’oro è usato in modo diverso: si tratta di oro vero che tenta di apparire falso. Per Cohn il valore reale di un oggetto non sta nel materiale con cui è fabbricato o nel nome di chi lo ha creato, ma nel fatto che questo valore si accumula nel tempo, come si accumulano i vari significati privati che l’oggetto assume. Si capisce che cosa Cohn intenda osservando una serie di anelli neri rivestiti di alluminio che ha creato per una sua mostra tenutasi recentemente a Melbourne. Prima di esporre gli anelli, l’artista ha chiesto a diverse persone di portarli per un certo tempo,



Cohn indaga su come oggetti quotidiani (etichette, occhiali...) possono essere adottati e funzionare da gioielli, ma anche sull'alterazione cosmetica del viso. Il suo lavoro sui diversi modi di indossare e consumare un anello costituisce il punto di partenza della sua ultima mostra di Melbourne (sopra e nella pagina a lato)

Cohn explores the way everyday objects such as security tags, spectacles and sunglasses can be coopted to function as jewellery. She is also fascinated by cosmetic manipulation of the face. Her work, exploring the way that rings are worn, formed the starting point for her latest Melbourne exhibition, above and overleaf



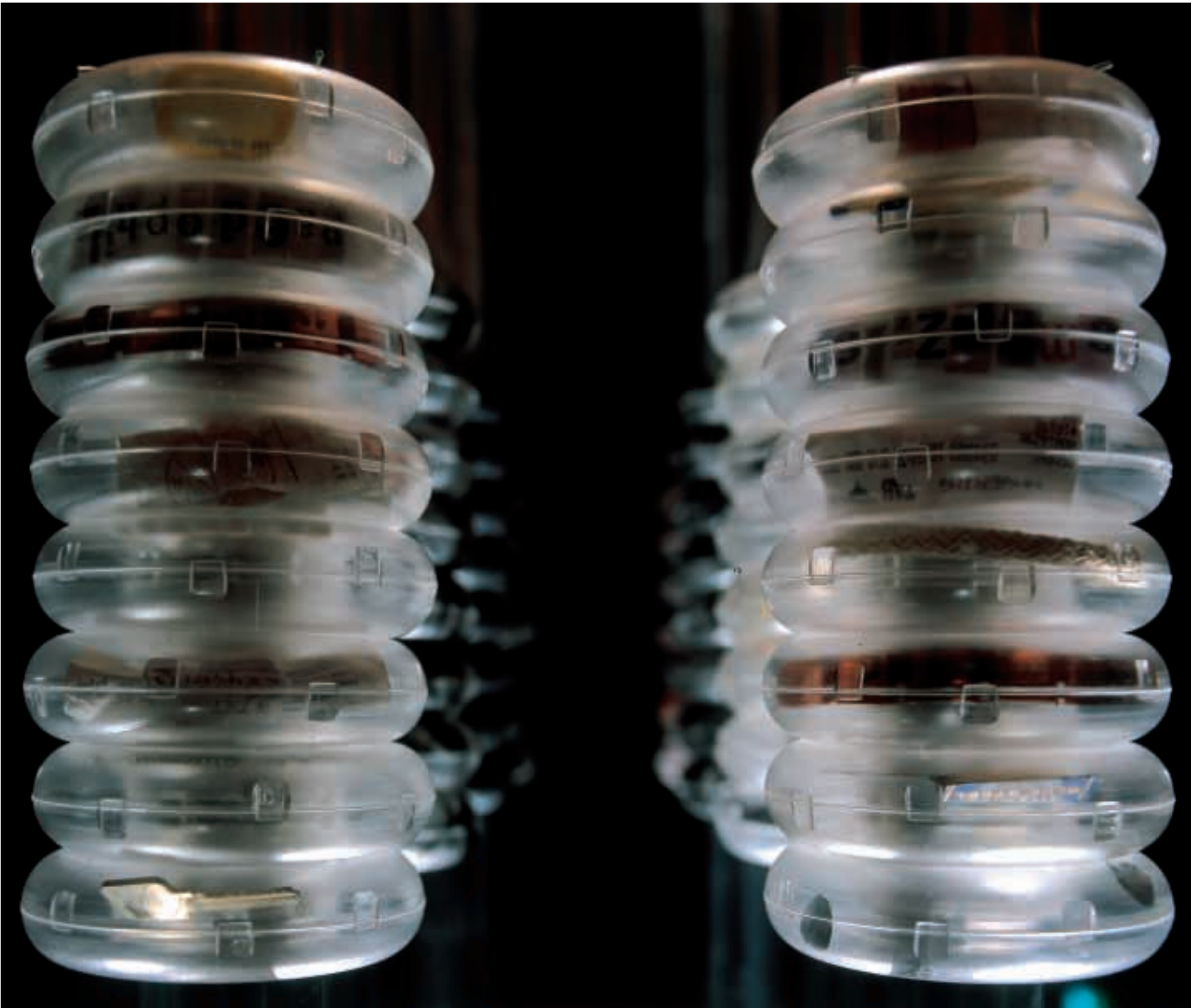
e ha visto che ciascuna di esse aveva portato il suo anello in modo completamente diverso dalle altre. Paradossalmente è come se solo consumando la liscia finitura originale si possa rivelare la vera natura dell'oggetto, ognuno un pezzo unico su cui sono registrati il passare del tempo e le vicende della vita vissuta.

The meaning of things Susan Cohn calls herself a jeweller. And she describes the stream of objects that she produces from her basement workshop in the centre of Melbourne as craft. It is a very deliberate use of words. The terms have been selected as carefully as the tools and the materials with which she works. They are intended to make us think about how we understand these activities as much as they are intended to define her work. Some of the things that she does – sculptural installations that are simultaneously beautiful, moving and didactic – have apparently little to do with jewellery in the sense of the autonomous object, or with craft as defined by the conspicuous use of skill. But she does not want to abandon the idea of the craft of jewellery. For Cohn it has a continuing significance in all of our lives. Her work is as likely to include a fragment of a commercially manufactured pair of sunglasses as it is to focus on hand-beaten gold. She does make rings from gold and silver, but they will have been anodized with aluminium in a striking inversion of the conventional formula. Rather than giving the base metal a thin skin of the precious, she hides the more expensive material so that it is only revealed gradually with constant wear. And some of her 'jewellery' is indistinguishable from everyday objects – a clip that looks like a lapel mike, for example. Her creations work on a number of different levels. They are critical explorations of the meanings of design, gender and identity. She is also a traditional maker, producing wedding rings and bracelets that are based on the lives of their wearers. But she creates other kinds of objects that question the archetypes: necklaces made from plastic hotel key cards collected over a lifetime of travelling or

from the metal caps on champagne corks. Cohn, born in 1952, trained in the craft of silver and goldsmithing. But before that she spent some time working for the Australian graphic designer Gary Emery, and she retains a way of assembling her work with an eye to conveying a set of messages that seems close to the way that a graphic designer uses image, form and text to communicate an idea on different levels. She thinks of her work in terms of installations and in series as much as in individual pieces. She is an accomplished, highly skilled worker with precious metals. Yet skill, important though it is to her, is not the core of her practice. Nor is she interested in a problematic attempt to 'modernize' the craft of jewellery simply by inventing a contemporary formal vocabulary for it. What Cohn is really concerned with is understanding what our possessions – and especially those possessions that we personalize or have been personalized for us by the process of making – mean to us. Her point is direct and telling. Since Neolithic times we have used our possessions to reflect who we are, to record and to acknowledge the events that shape our lives and our personalities. This is as true of a street tribe in a contemporary city as it was of a royal court in classical times. Cohn is both a participant and a commentator. She has a self-conscious perspective on her work. She has the critical distance to interrogate and make explicit our conventional means for understanding and using objects. Given the vastly altered role of traditional crafts since the eruption of industrial production – a change as threatening in its own way as the impact of photography on portraiture – it is an essential strategy for survival. Cohn, unlike some who work in craft, is neither antipathetic to nor intimidated by design. She reflects on the nature of the designed, mass-produced object in contrast with the unique, and on the fluid border between the precious and the mundane. But her work is not simply driven by its intellectual ambition; it also has the seductive tactile quality that we expect from jewellery. Cohn reminds us that craft and design

are not antithetical to each other, but are essentially part of the same phenomenon. We use objects to do the same kind of things far beyond their ostensible function, whether they are made by hand, created in a factory or picked up on a beach. She tells us things about everyday objects that subconsciously we already know. She looks at the way that we co-opt the security pass, with its laminated plastic wallet and crude chain, by clipping to the belt or dangling it from the neck to make it a medal or necklace. She shows us how a pair of sunglasses slipped into a top pocket, or the neck of a sweater, is about adornment as much as eyesight. Jewellery is about altering the body in many cultures. So is a dental brace or a hearing aid. And Cohn has worked on designing both types of object. She has even taken on the iconic status of the briefcase, making one laboriously by hand from perforated metal to create a black object as slim and elegant as a titanium-cased laptop but utterly devoid of function. She reveals the briefcase for what it is: as much a badge of the office as a ceremonial mace or a field marshal's baton. She uses her exhibitions like an artist, to make a point beyond simply assembling her pieces. But she also works as would a designer, as with her series of objects for Alessi. She uses her work to address political and social issues; one long-running theme is the AIDS crisis, as reflected in the condom case she designed for Alessi. She looks at how design languages work and the metaphors that they use. The condom case is deliberately designed to offer a socially acceptable form for the potentially awkward nature of the transaction it implies. She also retains an interest in found objects, such as the Oakley sunglasses that form the starting point for what could almost be seen as a re-creation of an art nouveau Lalique dragonfly. In her most recent show, she displayed a sculptural chain circle, made from what for the craft jeweller ought to be the most mundane and banal of material: the bolt ring catches that are mass-produced industrially and used to secure the majority of necklaces. In

their original role, they are not meant to be seen, but are treated as invisible underpinnings to make necklaces function. She has joined 10,000 of them to form a 100-metre-long continuous chain in which there is nothing else to see. The mundane has been made special. Cohn is fascinated in exactly what it is that creates the sense of value. Is it the rarity and cost of the materials used to make an object, the hours that are invested in making it or the time that it has been in our possession or of those who are close to us? Or is value a reflection of who it was that made an object? These are questions that are just as relevant to what we call design as they are to jewellery. She is not afraid to disrupt the line between the copy, the fake and the original. *Way past real*, a work from 1994, consists of more than 150 apparently identical doughnut-shaped gold bracelets, laid regularly on the floor and ordered in four groups. In one group all made from varying amounts of 24-carat gold, only one is solid gold, but it is impossible to tell which is the valuable version and which is not. A second group uses aluminium, anodized with gold, and again there is no way to tell which bracelet was made by Cohn herself and which by her workshop team. The third group doesn't use gold at all, but is made from highly polished aluminium, which under careful gallery lighting is made to look exactly like gold. But pick one up, and you immediately realize that it isn't. The fourth group treats gold differently: it is real gold trying to look fake. For Cohn the point is that the real value of an object lies not so much in what it is made of or who made it, but that it accumulates over time along with its private meanings. You can see what she means in the series of black aluminium-coated rings that she made for a recent exhibition of her work in Melbourne. She asked a variety of people to wear the rings for a period before they went on show. Each had worn in an entirely different way. Paradoxically, it was only as the smooth, pristine finish of the original object was defaced that its true nature was revealed, a unique one-off that records the passing of time and the incidents of a life being lived.



Anelli a scale diverse, alcuni realizzati su disegno, altri 'trovati' come i braccialetti-manette (a sinistra)

Cohn's recent installation in Melbourne deployed a series of rings at different scales. Some were made using craft methods, others depended on found objects, like the handcuff bracelet, left





Natural
lightness

Leggerezza naturale

Riccardo Blumer
esplora le incredibili
qualità della balsa e ne
ricava la più leggera
delle sedie. Testo di
Maria Cristina
Tommasini

Riccardo Blumer's
experiments with
balsa have resulted in
the lightest of chairs.
Text by Maria Cristina
Tommasini

Fotografia di/
Photography by
Donato Di Bello





Tutti pensano di conoscerla. Gli architetti e gli amanti del modellismo ne apprezzano la lavorabilità e l'incredibile resistenza in rapporto al peso: è la balsa, un legno così leggero da sembrare finto. Più leggero del sughero, è usato in svariati campi: nell'industria nautica, per realizzare boe e galleggianti, nelle pipe come filtro, nell'edilizia come isolante. Pochi forse sanno che è impiegato anche nella costruzione di un'icona dell'industria automobilistica americana: il pavimento della Corvette, la vettura sportiva della Chevrolet che quest'anno festeggia il mezzo secolo di vita, è realizzato con un materiale composito a sandwich, la cui anima è di balsa. Con la sua struttura alveolare, la balsa contribuisce a ridurre le vibrazioni e il rumore, rendendo il pavimento dell'auto dieci volte più rigido che se fosse realizzato con il solo materiale composito. Il segreto della leggerezza della balsa si svela al microscopio. Le cellule sono grandi e hanno pareti molto assottigliate: la percentuale di materia solida per spazio aperto è la minore possibile. Nella maggior parte dei legni, le cellule sono tenute insieme da un pesante legante, chiamato lignina. Nella balsa, la lignina è al minimo: solo il 40 per cento del volume di un pezzo di balsa è sostanza solida. Per stare in piedi, l'albero di balsa ha bisogno che ogni sua cellula s'imbeva d'acqua sino

a diventare rigida – come un pneumatico d'auto gonfiato d'aria. Il legno di balsa verde ha un contenuto d'acqua in peso pari a cinque volte quello della sua sostanza legnosa; tagliato il tronco, il legno verde deve perciò essere accuratamente essiccato in forno, con un processo che dura due settimane, sino a che la percentuale d'acqua si riduce al sei per cento. Il legname essiccato ha un peso che varia dai 64 ai 385 chilogrammi per metro cubico; la resistenza è direttamente correlata al peso. Gli alberi di balsa (*Ochroma lagopus*) crescono nelle foreste tropicali del centro e sud America, in particolare in Ecuador, ad una velocità sorprendente: sei mesi dopo la germinazione sono già alti più di tre metri e maturi per il taglio in un periodo che varia dai sei ai 10 anni, dopo aver raggiunto altezze anche di 30 metri. Non sono possibili piantagioni e la crescita rimane tuttora spontanea; il taglio è effettuato con il machete, i tronchi sono trascinati da buoi sino al fiume più vicino e di qui alla segheria per il primo taglio in grandi tavole, cui segue l'essiccazione e quindi l'assemblaggio in balle per la spedizione. Lavorata in blocchi, tavolette, fogli e listelli, la balsa è un materiale costoso, che comunemente si utilizza in piccole quantità e per piccoli oggetti – la maquette di un progetto oppure il modellino di un aereo, appunto.

Chi mai avrebbe pensato di farci una sedia? La balsa ha colpito la fantasia di Riccardo Blumer, un progettista che sembra aver fatto della leggerezza la propria bandiera. Parafrasando Italo Calvino e l'incipit di una sua *Lezione americana*, si potrebbe affermare che Blumer, alle soglie della maturità – è nato nel 1959, si è laureato al Politecnico di Milano, ha lavorato con Mario Botta e ora insegna all'Accademia di architettura di Mendrisio – sostiene le ragioni della leggerezza perché pensa “d'aver più cose da dire” sull'argomento. Di fatto, il suo modo di lavorare oscilla tra la ricerca della leggerezza e gli studi sulla riflessione e rifrazione della luce. Visitando il suo studio-laboratorio, ricavato in un piccolo ex oratorio a Casciago, a qualche chilometro da Varese, ci si perde tra campioni di materiale, prototipi, lampade e sedie 'sezionate' e analizzate; ma ciò che colpisce di più sono alcuni modellini per la verifica del comportamento del vetro al passaggio della luce, nonché uno strano specchio che “non specchia”, progettato per Danese e mai entrato in produzione: restituendo l'immagine senza rovesciarla, l'oggetto offre all'osservatore una verità che disorienta. Affascinato dalle qualità del legno, Blumer ne ha già portato le performance all'estremo. La balsa, con la sua perfetta struttura alveolare

naturale, così minuta da rendere impossibile imitarla, sposando leggerezza a resistenza, gli ha aperto un territorio di ricerca inesplorato, che ora comincia a svelare alcuni tesori, in parte raccolti nello studio-laboratorio. Blumer ci viene incontro a bordo della Twike, una vettura elettrica a due posti, con tre ruote e pedali, prestata da un collega svizzero. Il tragitto in salita dalla piccola stazione ferroviaria in disuso al paese è breve e accompagnato dagli sguardi curiosi dei pochi passanti. Il suo pezzo più famoso come designer – ma Blumer si sente soprattutto architetto – è Laleggera, una sedia prodotta da Alias che porta all'estremo la forza del foglio di impiallacciatura, di solito usato per rivestire e dare una superficie nobile al materiale sottostante. Al telaio di legno massello sono applicati (sopra e sotto) due fogli di tranciato, che già da soli garantirebbero la resistenza della scocca: nella cavità che si crea tra i due sottili strati di impiallacciatura viene iniettata la resina poliuretanica, con funzione antisfondamento, e alla quale uno sguardo frettoloso (o una descrizione non approfondita) potrebbe attribuire un ruolo che in realtà non ha. Nel 1998 Laleggera ha ricevuto il Compasso d'Oro, forse sorprendendo lo stesso produttore che, pur credendo al progetto, non immaginava un successo tale da richiedere uno stabilimento di produzione ad hoc. Blumer si sofferma volentieri a descrivere la sua 'leggera', una sedia che ha la stessa struttura dell'ala di un aliante e dalla quale è nata un'intera famiglia di oggetti (tavoli, tavolini, sgabelli, panche). Rispetto a Laleggera, il nuovo progetto rovescia il ruolo affidato ai materiali naturali e sintetici. La balsa forma la massa interna della nuova sedia, mentre una pelle di vetro filato e tessuto, incollata alla balsa mediante resina trasparente, protegge il legno e lo contiene, gli dà resistenza senza alterarne la leggerezza. Blumer, con l'aiuto dei suoi collaboratori e di Bernardo Zanotti – un ex falegname dell'Aermacchi, che



Priva di viti o parti metalliche, la sedia è ottenuta incollando e sagomando listelli di balsa. Il legno è ricoperto da un tessuto in fibra di vetro, impregnato con resina epossidica trasparente. Il processo di rivestimento è effettuato interamente a mano (pagina accanto). Il trattamento serve a proteggere la balsa e a contenerla, senza celare la texture del legno

With no screws or metal parts, the chair is made by gluing and shaping strips of balsa. The wood is then coated with a fibreglass fabric soaked in transparent epoxy resin. The coating process, opposite page, is done entirely by hand and serves to protect and contain the balsa without hiding the wood's texture



La forma della sedia è nata per sottrazione, a partire da listelli di balsa incollati in modo da ottenere un abbozzo di sedia, poi 'scolpito' sino a trovare il profilo e gli spessori ottimali
The chair's form is the result of a process of subtraction that started from balsawood strips, glued together to create a rough outline for the chair. These were then 'carved' until the optimal profile and thickness were achieved



ben ricorda la balsa per averla a suo tempo lavorata (s'impiegava nella costruzione della struttura delle ali degli aerei) – ha messo a punto una sedia che pesa solo 1.300 grammi (la Superleggera di Gio Ponti ne pesa 1.750), priva di viti o parti metalliche, ottenuta incollando e sagomando listelli di balsa e che ha superato i più severi test di resistenza. Alias ha deciso di produrne 100 esemplari firmati e numerati. Il progetto è stato presentato lo scorso aprile in occasione del Salone del Mobile di Milano, con una mostra presso lo Spazio Calderara che ripercorreva l'intero percorso di ricerca, durato tre anni: dai primi goffi studi formali ai prototipi, al modello definitivo immerso in una vasca d'acqua. Ovviamente, galleggiava.

Natural lightness Everybody thinks they know balsa wood. Its reputation as the material of choice for model airplanes has created the impression that it is strictly for hobbyists, and just possibly acceptable for use in architectural models. In fact, its qualities of lightness and very high strength-to-weight ratio give it a wide range of extremely serious applications. It is highly suitable for boat-building, for making buoys and floats and for use in pipes as a filter or in building as an insulator. Few, perhaps, know that it is also used in the manufacture one of the icons of American car culture. The floor of the



Corvette, the Chevrolet sports car that this year celebrates its half-century, is made with a sandwich composite with a balsawood core. With its beehive structure, balsa helps reduce vibrations and noise, making the car floor ten times more rigid than it would be with only the composite. And now Riccardo Blumer, an architect and designer who seems to have made a career out of lightness, has made a chair out of balsawood that weighs a mere 1,300 grams. Gio Ponti's Superleggera, by comparison, weighs a still-featherweight 1,750 grams. The secret of balsa's lightness is revealed under the microscope: its large cells have very thin walls, and the ratio of solid matter to void is the lowest possible. In most woods, the cells are held together by a heavy binder called lignin. In balsa, lignin drops to a minimum – just 40 per cent of the volume of a piece of balsa is solid substance. For the balsa tree to stand upright, each of its cells must be filled with water until it grows rigid, like a car tyre inflated with air. Green balsawood has a water content equal in weight to five times that of its ligneous substance. When the trunk is cut, the green wood must be thoroughly kiln-dried, a two-week process that reduces the water content to just six per cent. The dried wood has a weight that varies from 64 to 385 kilos per cubic metre, and its strength is directly

related to its weight. Balsawood trees (*Ochroma lagopus*) grow at surprising speed in the tropical forests of Central and South America, particularly in Ecuador. Six months after germination, they are already three metres tall. They are ready for cutting after a period ranging from six to ten years, by which time they will have reached heights of up to 30 metres. Plantations are not possible, and growth remains uncultivated to this day. Cutting is done by machete, and the trunks are dragged by oxen to the nearest river, where they are transported to the mill for preliminary cutting into broad planks. This is followed by drying and assemblage in bales for shipment. Processed in blocks, bars, sheets and boards, balsa is a costly material, commonly used in small quantities and for small objects. Blumer, who was born in 1959, graduated from Milan Polytechnic, worked with Mario Botta and now teaches at the Mendrisio Academy of Architecture, is interested in the idea of lightness for its own sake: he thinks 'it has more things to say'. His working oscillates between a search for lightness and an exploration of the reflection and refraction of light. In his studio-cum-laboratory, converted from an ancient auditorium at Casciago, a few kilometres from Varese, you must pick a careful path through piles of material samples, prototypes, lamps and chairs that have been dissected to see how they perform under load. But most striking of all are the models for checking the effect of light passing through glass and a curious non-reflecting mirror, designed for Danese but never put into production. By returning the image without inverting it, the object offers the observer the disarming truth. Fascinated by the quality of balsawood, Blumer has already taken its performance to the extreme. Its perfect natural beehive structure, so fine as to be impossible to replicate, has enabled him to marry lightness to strength, opening up unexplored ground for research that is now beginning to produce impressive results.

Blumer meets us on a Twike, an electrically powered two-seater vehicle with three wheels and pedals lent him by a Swiss colleague. The uphill drive from the small disused railway station in town is short and accompanied by curious glances from the few passers-by. Blumer thinks of himself primarily as an architect. But his best-known work so far is Laleggera, a chair made by Alias that exploits the potential of veneer, a material normally used to coat and give a more distinguished-looking surface to the material underneath. Above and below the heartwood frame are applied two sheets of blank veneer, which alone provide sufficient strength to carry the weight of a seated occupant. Polyurethane resin is injected into the hollow between the thin layers of veneer to prevent the chair from caving in. Laleggera won a Compasso d'Oro prize in 1998, somewhat to the surprise of the manufacturer, who, while committed to the project, had not envisaged a level of demand that required setting up a special production plant. Blumer describes Laleggera as having a structure based on a glider's wing. From the initial chair, an entire family of objects – tables large and small, stools, benches – was born. Blumer's new balsa project reverses the roles of the natural and synthetic materials used by Laleggera. Balsa forms the inner mass of the new chair, produced by Alias as a limited edition of 100 signed and numbered pieces. A skin of spun and woven glass, glued to the balsa with a transparent resin, protects the wood and contains it, strengthening it without impairing its lightness. Blumer, with the help of his assistants and of Bernardo Zanotti – once a craftsman at the aeroplane manufacturer Aermacchi – has made a chair that has no screws or metal parts. It was the product of a research process that spanned three years from the first awkward formal studies to the prototypes and final model, which was immersed in a tank of water as part of a battery of structural tests. The chair, of course, floated.

Sovrapponibile e trasportabile senza difficoltà, la sedia è offerta anche in una versione laccata, che ne accresce di circa 100 grammi il peso. La laccatura, nascondendo la balsa, rende più misteriosa la leggerezza
Stackable and transportable without difficulty, the chair is also offered in a lacquered version, which increases its weight by about 100 grams. By hiding the balsa, the lacquer makes its lightness more mysterious





rassegna



Nuove cucine

Un vino corposo ha bisogno di decantazione prima di essere servito. Perché non adottare questa pratica anche per il design? Inseguendo la novità, si rischia di cogliere le caratteristiche più effimere di un progetto, trascurandone aspetti che solo uno sguardo non frettoloso sa mettere in luce. Se il progetto è complesso e sfaccettato, come può esserlo un sistema di arredi per la cucina, il tempo a volte lungo, che intercorre tra la prima presentazione (in questo caso Eurocucina 2002) e il prodotto definitivo, è fisiologico alla sua corretta definizione. La presenza delle apparecchiature aggiunge complessità alla complessità. Dispositivi innovativi, quali il miscelatore Systema di KWC (sotto), e soluzioni originali, come il programma Convivium, di Antonio Citterio per Arclinea (pagina a lato), confermano il ruolo nodale della cucina nel progetto domestico. *MCT*

New kitchens

A full-bodied wine must be decanted before it is served. Why don't we apply this principle to design? In chasing novelties, we run the risk of skimming the most ephemeral characteristics off the surface of a design, overlooking aspects that only a less cursory glance would bring to light. If a design is complex and multifaceted, as a system of kitchen furnishings may very well be, the amount of time that elapses between its introduction (at Eurocucina 2002, in this case) and the final product is only natural, in line with its correct definition. The presence of various pieces of equipment adds complexity to complexity. Innovative devices such as the KWC Systema mixer, left, and original solutions such as the Convivium programme by Antonio Citterio for Arclinea, opposite page, confirm the pivotal role of the kitchen in domestic design. *MCT*



Elam
Marchio di Tisettanta
Via Tofane, 37
20034 Giussano (Milano)
T +39-03623191
F +39-0362319300
info@tisettanta.it
www.tisettanta.com

Pepper design: Tisettanta Design Lab
Gli elementi del programma Pepper si prestano a suddividere lo spazio della cucina oltre che ad arredarlo. L'ampia penisola qui illustrata ha una doppia funzione: può essere utilizzata sia come banco di preparazione sia come piano per consumare uno spuntino. L'acciaio dei top e dello schienale crea un suggestivo contrasto con il rovere tinto grafite delle basi. Misure: 450 x 240 x 189 H cm.

Pepper design: Tisettanta Design Lab
Elements from the Pepper programme are capable of subdividing kitchen space as well as furnishing the room. The ample island shown here has a dual function: it can be used either for preparing foods or as a surface for snacking. The steel in the top and back creates an attractive contrast with the graphite-stained oak of the bases. Dimensions: 450 x 240 x 189 H cm.

ernestomeda
Via dell'Economia, 2/8
61025 Montelabbate (Pesaro-Urbino)
T +39-072148991
F +39-07214899780
www.ernestomeda.it



Silverbox design: Pietro Arosio
Orizzontalità, funzionalità e leggerezza sono le prerogative della cucina Silverbox. La linearità compositiva è accentuata dall'ampia diversificazione delle finiture, dei colori e dei materiali adottati. Le laccature, i laminati e i legni, abbinati all'alluminio dogato con finitura argento, creano originali accostamenti che possono essere usati per caratterizzare i frontali di basi, pensili e colonne, o l'isola di lavoro, come qui suggerito.

Silverbox design: Pietro Arosio
Horizontality, function and lightness are the priorities of the Silverbox kitchen. Its compositional linearity is visually emphasized by a wide variety of finishes, colours and materials. Lacquers, laminates and woods combined with aluminium, with a silver finish, create original combinations for the fronts of bases, cantilevers, columns, or work islands, as in the example suggested here.

Schiffini
Schiffini Mobili Cucine
Via Genova, 206
19020 Ceparana (La Spezia)
T +39-01879501
F +39-0187932399
info@schiffini.it
www.schiffini.it



Soviore design: Vico Magistretti
La linearità delle doghe in alluminio laccato o rivestito di legno (palissandro e rovere), unita alla funzionalità dei grandi cassetti, crea un connubio che dà alla cucina Soviore un carattere unico. Le maniglie a sezione variabile, i sottili profili d'alluminio che separano le doghe e i vetri serigrafati impreziosiscono le composizioni. La modularità sviluppa il programma Space System mediante la definizione di nuove funzioni relative all'organizzazione dei contenitori (Storage System) e all'attrezzatura dei piani di lavoro e degli schienali (Elevator System).

Soviore design: Vico Magistretti
Aluminium strips, either lacquered or faced with wood (Brazilian rosewood and oak), together with the functional capacity of unusually large drawers, is a combination that gives the Soviore kitchen a unique character. Handles with a variable section, slender aluminium profiles and silk-screened glass panels enrich the compositions. Modules comprising the Space System programme define new functions relative to the organization of storage units (Storage System) and the equipping of worktops and backs (Elevator System).

ewe
ewe Kuechen GesmbH
Dieselstrasse 14
A-4600 Wels (Austria)
T +43-7242-237160
F +43-7242-237221
service@ewe.at
www.ewe.at



Ewedition 07 design: Coop Himmelb(l)au
Considerata una pietra miliare nello sviluppo di una nuova generazione di cucine, Ewedition è dedicata a chi ama l'essenziale. Qui è illustrata la versione 07, senza maniglie, in faggio, con impiallacciatura orizzontale. A renderla unica sono dettagli quali la venatura trasversale dei frontali, i bordi in alluminio arrotondati su tutti i lati e i materiali esclusivi. Disponibili anche altre finiture, tra le quali ciliegio e rovere.

Ewedition 07 design: Coop Himmelb(l)au
Considered a milestone in the development of a new generation of kitchens, Ewedition is designed for people with a passion for the minimal. Shown here is version 07, without handles, in beech with a horizontal veneer. What makes it unique are details such as crosscut veining on fronts, borders in rounded aluminium on all sides and exclusive materials. The range also comes in other finishes, among them cherry and oak.

Boffi
Via Oberdan, 70
20030 Lentate sul Seveso (Milano)
T +39-03625341
F +39-0362565077
info@boffi.com
www.boffi.com



Case System 2.3 design: Piero Lissoni
Case System 2.3 consente di realizzare progetti con moduli standard o soluzioni a moduli sospesi, sorretti da una trave che poggia da un lato sui mobili a giorno e dall'altro sul pavimento. Ciò permette di comporre cucine minimali, ma capaci di soddisfare qualsiasi necessità. Oltre che in acciaio inox, i piani di lavoro possono essere realizzati in PRAL, un materiale idrofugo, autoestinguente, chimicamente inerte, resistente ad urti, agenti chimici, attacchi fungini e batterici e alle fessurazioni, costituito da un componente inorganico e da un polimero acrilico.

Case System 2.3 design: Piero Lissoni
Case System 2.3 enables the user to create designs with standard or suspended modules, supported by a beam that leans, on one side, on daytime furniture pieces and stands, on the other, on the floor. This makes it possible to create minimal kitchens that are capable of satisfying any need. In addition to stainless steel, worktops can be made of PRAL, a waterproof, self-extinguishing, chemically inert material that resists impact, chemical agents, fungus, bacteria and cracking. It is composed of an inorganic component and an acrylic polymer.

Effeti
Effeti Industrie
Via Benvenuto Cellini, 174
50028 Tavarnelle Val di Pesa (FI)
T +39-0558070005
F +39-0558070085
Numero verde 800-255117
effeti@effeti.com
www.effeti.com



Luce! design: Giancarlo Vegni
Nell'ultimo progetto di Giancarlo Vegni per Effeti, tutto è pensato per illuminare in maniera totale il piano di lavoro, elemento vitale del vivere e del fare cucina. Una struttura luminosa pensile, circoscritta da un'alta fascia, corre sopra la base, sia essa a parete, a penisola o ad isola. In questo modo, si ottiene un'illuminazione efficiente e coreografica insieme, che rende la luce protagonista dell'ambiente. Una cappa integrata, aspirante e depurante, sovrasta la base per tutta la sua lunghezza; il top (spessore 7 cm) in acciaio inox ingloba piano di cottura e lavello.

Luce! design: Giancarlo Vegni
The latest project by Giancarlo Vegni for Effeti was designed to provide complete lighting for the worktop, vital to living and working in the kitchen. A cantilevered lighting structure surrounded by a high band runs over the base, whether it is a wall, peninsula or island configuration. Efficient lighting and choreography thus combine to give light the starring role in a room. A built-in ventilation hood dominates the base for its entire length. The stainless steel counter (7 cm thick) incorporates both cooking surface and sink.

Dada
Strada Provinciale, 31
20010 Mesero (Milano)
T +39-029720791
F +39-0297289561
dada@dadaweb.it
www.dadaweb.it



Nomis design: Hannes Wettstein
Forme semplici, materiali innovativi e accurate lavorazioni progettano una cucina di nuova concezione. Nomis propone soluzioni inedite, soprattutto per quanto riguarda la posizione dei piani di cottura, come qui suggerito. Configurazioni ad isola e a parete, con strutture a ponte appoggiate (piano di lavoro e tavolo), monoblocchi operativi che reinterpretano il tema della 'stufa-cucina', introducono un nuovo modo di pensare la cucina e il suo arredo.

Nomis design: Hannes Wettstein
Simple shapes, innovative materials and painstaking workmanship result in a new-concept kitchen. Nomis offers novel solutions, especially concerning the position of cooking surfaces, as suggested here. Island and wall configurations, with supported bridge structures (worktop and table) and operative single units reinterpreting the 'stove kitchen' theme, introduce a new way of looking at the kitchen and its decor.

Arclinea
Arc Linea Arredamenti
Viale Pasubio, 50
36030 Caldogno (Vicenza)
T +39-0444394111
F +39-0444394260
Numero verde 800-903339
arclinea@arclinea.it
www.arclinea.it



Arclinea Collection: Convivium design: Antonio Citterio
Il tavolo riacquista un ruolo centrale nella cucina, insieme alla zona cottura e all'area destinata al contenimento. L'isola dedicata alla preparazione e alla cottura, un monolite che gravita su una base invisibile, è interamente in acciaio inox; accanto ad essa sta il grande tavolo in rovere, la parte più calda e intima della cucina. Le attività di supporto e gli strumenti pratici – dal lavaggio alla dispensa, dal forno al frigorifero – trovano posto in una sorta di cabina abitabile, che può diventare una quinta divisoria fra la cucina e il resto della casa.

Arclinea Collection: Convivium design: Antonio Citterio
The table has regained a central role in the kitchen, together with the cooking area and pantry. The island dedicated to preparation and cooking, a monolith that gravitates on an invisible base, is made entirely of stainless steel. Looming beside it is a large table in oak, the warmest and most comfortable area in the kitchen. Support activities and practical tools – from washer and cupboard to oven and freezer – all find their place in a sort of inhabitable booth that can become a hallway dividing the kitchen from the rest of the house.

Euromobil
 Via Circonvallazione Sud, 21
 31010 Falzè di Piave (Treviso)
 T +39-04389861
 F +39-0438840549
 Numero verde 800-011019
 www.gruppoeuromobil.com



Progetto Multisystem design: Euromobil
 Progetto Multisystem è un sistema moltiplicatore di possibilità progettuali che offre una straordinaria varietà di scelte. Comprende 221 frontali, 48 strutture, 10 tipologie di maniglie in cinque taglie con 15 diverse finiture. Tutto si compone con tutto, generando un numero elevatissimo di combinazioni. Il repertorio messo a disposizione si estende ai più diversi criteri estetici; qui è illustrata la cucina Tabula, disegnata dall'Ufficio Progetti Euromobil con Roberto Gobbo, nella finitura rovere light.

Progetto Multisystem design: Euromobil
 Progetto Multisystem is a system that multiplies design options, offering an extraordinary variety of choices. Included are 221 fronts, 48 structures and 10 typologies of handles in 5 sizes with 15 different finishes. Each piece combines with the others, generating an exponential number of combinations. The repertoire embraces the most diverse aesthetic criteria. Shown here is the Tabula kitchen, designed by the Euromobil Design Department with Roberto Gobbo, in a pale oak finish.

Comprex
 Comprex Cucine
 Via F. Crispi, 19
 31013 Codognè (Treviso)
 T +39-04387961
 F +39-0438795296
 comprex@comprex.it
 www.comprex.it



Columbia design: Lino Codato
 Il bianco e l'acciaio inox si alternano in un calibrato abbinamento di materiali ed elementi destinati alle diverse funzioni: è questa la caratteristica della cucina qui suggerita, realizzata con il programma Columbia. Le strutture sono costruite con pannelli in agglomerato di particelle di legno, idrorepellente V100, a bassa emissione di formaldeide (classe E1); le ante sono impiallacciate in ciliegio naturale oppure laccate in vari colori; i piani di lavoro, oltre che in acciaio, sono disponibili, tra l'altro, in Corian DuPont e in legno listellare.

Columbia design: Lino Codato
 White and stainless steel alternate in a cleverly balanced combination of materials and elements slated for different functions: this is what characterizes the kitchen shown here, carried out with the Columbia programme. Structures are assembled with panels in V100 water-repellent laminate with low formaldehyde emission (class E1). Doors are veneered with natural cherry wood or lacquered in various tones. In addition to steel, worktops come in DuPont Corian and wooden strips.

SieMatic
 SieMatic Möbelwerke GmbH & Co.
 D-32582 Löhne (Germany)
 T +49-(0)5732-670
 F +49-(0)5732-67297
 In Italia: **SieMatic Italia**
 Via Angelo Moro, 6
 20097 San Donato Milanese (MI)
 T +39-0255601077
 F +39-0255601097
 info@siematic.it
 www.siematic.com



SieMatic SC 61 design: SieMatic
 Le superfici laccate opache nella tonalità sabbia, insieme alle maniglie incassate nell'anta, danno alla cucina SC 61 una sobria eleganza. Ma non mancano dettagli inconsueti, come il piano di lavoro da 8 cm di spessore in pietra calcarea giallo giurassico con il bordo anteriore bugnato, il cui aspetto crea un contrasto attraente con le lisce superfici circostanti. Il sistema a portale, in rovere chiaro, incornicia piacevolmente l'insieme.

SieMatic SC 61 design: SieMatic
 Opaque lacquered surfaces in tones of sand, together with handles built into the doors, make the SC 61 kitchen glow with sober elegance. But there is no lack of unusual detail work, such as an 8-cm-thick worktop in Jurassic yellow limestone with a coffered front border, which creates an appealing contrast with the smoothness of surrounding surfaces. A portal system in pale oak provides an engaging frame for the whole.

Alno
 D-88629 Pfullendorf (Germany)
 T +49-(0)7552-210
 F +49-(0)7552-213789@
 vertieb@alno.de
 www.alno.de
 in Italia: **Alno Italia**
 Via F. Baracca, 15/A
 50127 Firenze
 T +39-055351311
 F +39-05535131881
 mail@alno.it
 www.alno.it



Alnotop design: Alno
 Le maniglie a listello, in profilato d'alluminio anodizzato, incassate e lunghe quanto la larghezza dell'anta, accentuano lo sviluppo orizzontale della cucina Alnotop, caratterizzata dalle superfici in polietilene ad effetto perlato, con bordi leggermente stondati. I piani di lavoro sono in laminato o in faggio massiccio; esiste anche la possibilità di utilizzare l'acciaio inox. Le strutture sono realizzate con pannelli di truciolare a tre strati ad alta densità. I cassetti sono ad estrazione totale e dotati di richiamo automatico di chiusura.

Alnotop design: Alno
 Strip handles in anodized aluminium section, built in along the width of the door, lend emphasis to the horizontal feel of the Alnotop kitchen, characterized by surfaces in polyethylene with a pearled effect and slightly rounded borders. Worktops are in laminate or solid beech; stainless steel is also an option. The structures are made of particleboard panels with three high-density layers. The drawers pull out all the way and come equipped with an automatic closing mechanism.

Leicht
 Leicht Küchen AG
 Postfach 60
 D-73548 Waldstetten (Germany)
 T +49-(0)7171-4020
 F +49-(0)7171-402300
 www.leicht.de
 In Italia: **Modulo**
 Vicolo Roncalli, 3
 27029 Vigevano (Pavia)
 T +39-0381692321
 F +39-0381695679



Piani di lavoro design: Leicht
 Nel 2003 Leicht festeggia i 75 anni di vita. L'anniversario è diventato occasione per riproporre due modelli di successo, Amara e Memory, e per presentare alcune nuove dotazioni. Tra queste, i piani di lavoro in pietra lavica smaltata (il colore viene vetrificato a 1.050 °C), disponibili in due spessori (3 e 4 cm); il materiale è resistente al calore (sino a 800 °C) e agli shock termici, ha una superficie compatta come il vetro ed è molto facile da pulire. Interessanti anche i piani snack, come quello qui suggerito.

Work surfaces design: Leicht
 Leicht celebrates its 75th birthday in 2003. The anniversary offered the occasion to reproduce two successful models – Amara and Memory – and to introduce a number of new additions to the Leicht family. Among these are work surfaces in enamelled lava (the colour is vitrified at a temperature of 1,050 °C), available in two thicknesses (3 and 4 cm). The material is heat resistant (up to 800 °C) and resists thermal shocks. Its surface is as compact as glass and very easy to clean. Also intriguing are bar tops like those suggested here.

Poggenpohl
 Poggenpohl Möbelwerke GmbH
 Poggenpohlstrasse 1
 D-32051 Herford (Germany)
 T +49-(0)5221-3810
 F +49-(0)5221-381321
 info@poggenpohl.de
 www.poggenpohl.de
 In Italia: **Poggenpohl Italia**
 Galleria Sernesi, 24
 39100 Bolzano
 T +39-0471982900
 F +39-0471982939



Frontali in acero design: Poggenpohl
 Sia massiccio che impiallacciato, il legno è uno dei punti di forza delle cucine Poggenpohl. Nell'esempio qui riportato i frontali sono realizzati in orange maple, acero canadese, combinato con superfici di metallo e vetro. I frontali sono incorniciati da profili d'alluminio, così come d'alluminio sono i fianchi. Il piano di lavoro dell'isola di preparazione è realizzato parte in acciaio e parte in granito. Cassetti ed elementi estraibili sono dotati di +Motion, un sistema che garantisce una chiusura silenziosa ed automatica.

Fronts in maple design: Poggenpohl
 Whether solid or veneered, wood is one of the strong points of Poggenpohl kitchens. In the example shown here, frontal pieces are made of orange maple combined with metal and glass surfaces. Fronts are framed by profiles in aluminium, while sides are in aluminium. The worktop on the preparation island is part steel and part granite. Drawers and other pullout elements come equipped with +Motion, a system that guarantees noiseless and automatic closure.

Snaidero
 Viale Europa Unità, 9
 33030 Majano (Udine)
 T +39-0432063111
 F +39-0432063235
 lineaverde@snaidero.it
 www.snaidero.it



Time design: Lucci Orlandini
 L'estetica della cucina Time si basa su concetti di spazio percepito, di linearità e semplicità del design, di continuità degli elementi. Sotto il profilo funzionale, l'apparente essenzialità progettuale mette in risalto applicazioni che agevolano l'operatività. L'obiettivo è quello di dilatare gli spazi circostanti, di trasformare la cucina in un ambiente che appare più ampio e perciò più vivibile. Lo sviluppo orizzontale delle composizioni è sottolineato dalle ante a doghe e dalla forma delle maniglie. I pensili sono concepiti come un unico gruppo, continuo e modulare.

Time design: Lucci Orlandini
 The aesthetic of the Time kitchen is inspired by concepts of spatial perception, linearity and simplicity of design and the unbroken continuity of elements. From a functional standpoint, the apparent minimalism of the design throws the applications that facilitate its use into bold relief. The doors and the shape of the handles underscore the horizontal development of the compositions. Cantilevered items have been conceived as individual, unbroken and modular units.

AIKO
 AIKO cucine
 Viale Pasubio, 50
 36030 Caldogno (Vicenza)
 T +39-0444394333
 F +39-0444394261
 aiko@aiko.it
 www.aiko.it



Inner design: Antonio Citterio
 Rigorosa ma ricca di dettagli, la cucina Inner propone una gestione dello spazio che è chiara nelle funzioni e libera nelle azioni. Le attività tendono a convergere verso il centro, dove è collocata la penisola di lavoro, che si allunga sino a diventare tavolo. Una parete attrezzata, con frontali in laminato e struttura in multistrati, accoglie gli elettrodomestici. La penisola di preparazione comprende il lavello d'acciaio completato da un tagliere di legno e il piano di cottura da appoggio, sovrastati da una grande cappa aspirante.

Inner design: Antonio Citterio
 Rigorous but rich in detail, the Inner kitchen offers space management that is clear in function and free in action. Activities tend to converge toward the centre, where the work peninsula is located, which lengthens out to become a table. A wall system, with fronts in laminate and a structure in a multi-layered material, accommodates built-in household appliances. The preparation peninsula encompasses a steel sink rounded out by a wooden cutting board and a cook top covered by a large hood.

Candy Elettrodomestici
 Via Privata Eden Fumagalli
 20047 Brugherio (Milano)
 T +39-03920861
 F +39-0392086771
 www.candy.it



Linea Plan: PG 750 SD design: Giancarlo Vegni

Coordinato esteticamente ai forni della linea Plan e Plan Light, PG 750 SD è un piano di cottura da 75 cm a cinque fuochi, disponibile in acciaio inox e in altre finiture. Il bruciatore centrale, a doppia corona, è studiato per le casseruole di grandi dimensioni. Tutti i bruciatori sono dotati della valvola di sicurezza Sicurflame, un dispositivo che interrompe l'erogazione del gas in caso di spegnimento accidentale della fiamma. In totale, i cinque bruciatori erogano una potenza complessiva di 11,6 kW.

Plan line: PG 750 SD design: Giancarlo Vegni

Aesthetically coordinated with ovens from the Plan and Plan Light lines, PG 750 SD is a five-flame cook top measuring 75 cm in width. It comes in stainless steel and other finishes. The central burner, with a dual crown, was designed to support large casseroles. All of the burners come equipped with a Sicurflame safety valve, a device that cuts off gas delivery if the flame should go out accidentally. Together, the five burners deliver 11.6 kW of power.

Electrolux
 In Italia: Electrolux Zanussi Italia
 Corso Lino Zanussi, 26
 33080 Porcia (Pordenone)
 Numero verde 800-800531
 www.electrolux.it



Modular System design: Electrolux

Le piastre elettriche, i fuochi gas, la bistecchiera in vetroceramica: nell'esempio qui riportato sono accostati tre piani da 30 cm, che offrono altrettanti tipi di cottura. La gamma di piani Electrolux da incasso è, infatti, incentrata sulla flessibilità d'uso. Le apparecchiature possono soddisfare qualsiasi richiesta del consumatore in termini di spazio, funzionalità, materiali e finiture estetiche. In particolare, Modular System comprende piani da 60 e 30 cm, con estetica inox, tutti coordinati e accostabili tra loro.

Modular System design: Electrolux

Electric hot plates, gas flames, a steak grill in ceramic glass. In the example shown here, three tops measuring 30 cm wide offer three types of cooking. The spectrum of Electrolux built-in tops focuses on utilitarian flexibility. The equipment can satisfy any consumer demand in terms of space, function, materials and aesthetic finishes. The Modular System, in particular, includes tops measuring 60 and 30 cm with stainless steel aesthetics. All are coordinated and may be combined with one another.

Franke
 Via Pignolini, 2
 37019 Peschiera del Garda (Verona)
 T +39-0456449311
 F +39-0456400165
 Numero verde 800-359359
 www.franke.it



Opera design: BCF Design

La particolarità del piano di cottura Opera (sei fuochi gas, 89 x 50 cm) risiede nel sistema Dual Power. Il bruciatore Dual è dotato di due corone concentriche che permettono di regolare la potenza della fiamma da un minimo di 700 W ad un massimo di 3.300 W: grazie al comando di due manopole indipendenti, si possono scegliere tre tipi d'intensità, accendendo i fuochi separatamente o in contemporanea. Il bruciatore ovale è invece indicato per casseruole capienti e pesciere; può essere sostituito da una zona di cottura in vetroceramica. Griglie in ghisa.

Opera design: BCF Design

The outstanding feature of the Opera cook top (six gas fires, 89 x 50 cm) is the Dual Power system. The Dual burner is equipped with two concentric crowns that enable the user to adjust the flame from a minimum of 700 W to a maximum of 3,300 W. Using a pair of independent knobs, the chef may choose from three types of intensity, lighting the burners separately or at the same time. The oval burner is recommended for spacious casseroles and fish cookers; it can be replaced with a ceramic glass cooking area. Grilles in cast iron.

Lofra
 Via Euganea Tre Ponti, 14/16
 35037 Teolo (Padova)
 T +39-0499997111
 F +39-0499902042
 mailbox@lofra.it
 www.lofra.it



MaxMaxima MXG 96 MFPI/V design: Lofra

La cucina MaxMaxima riunisce in un'unica apparecchiatura a libera installazione (MXG 96 MFPI/V, larga 90 cm) un forno multifunzione elettrico (capacità totale 86 litri) con nove programmi, un piano di cottura a quattro fuochi gas (con bruciatori Sabaf) e un'area di cottura in vetroceramica ad elevato rendimento termico, utilizzabile anche come zona d'appoggio. Il piano di lavoro è realizzato in acciaio 18/10, lavorato in un unico stampo e sottoposto ad un trattamento antigraffio e antialone.

MaxMaxima MXG 96 MFPI/V design: Lofra

The MaxMaxima cooker brings together in a single piece of free standing equipment (measuring 90 cm wide) a multifunction electric oven (total capacity 86 litres) with nine programmes, a cook top with four gas flames (with Sabaf burners) and a cooking area in ceramic glass with high thermal yield, also usable as a top. The work surface is made of 18/10 steel, processed in a single mould and subjected to a scratchproof anti-halo treatment.

Ilve
 Via Antoniana, 100
 35011 Campodarsego (Padova)
 T +39-0499200990
 F +39-0499201010
 info@ilve.com
 www.ilve.it
 www.ilve.com



Professional: PD 120 design: Ilve

La linea Professional comprende apparecchi con le caratteristiche delle cucine dei grandi impianti. Il blocco cottura free standing da 120 cm, in acciaio inox, presenta due forni da 60 cm, uno a gas ventilato e l'altro multifunzione, per consentire la cottura contemporanea di diversi tipi di alimenti. Il forno a gas è dotato di termostato con termocoppia, grill elettrico e orologio elettronico. I piani di cottura disponibili sono molteplici: il modello qui illustrato è provvisto di due fuochi gas a tripla corona e quattro normali e di un barbecue.

Professional: PD 120 design: Ilve

The Professional line features units with the same characteristics as kitchens with large systems. The freestanding cooking unit in stainless steel, measuring 120 cm in width, has two 60-cm-wide ovens, one fed with ventilated gas and the other multifunction, capable of cooking various types of foods at once. The gas oven is equipped with a thermostat and thermocouple, electric grille and electronic clock. A wide range of cook tops is available; the model shown here features two triple-crown gas flames, four standard ones and a barbecue.

Rosières
 Groupe Rosières
 13, rue Auger
 93500 Pantin (France)
 T +33-0248556967
 www.rosieres.fr
 Marchio di Candy Elettrodomestici
 Via Privata Eden Fumagalli
 20047 Brugherio (Milano)
 T +39-0392086330
 F +39-0392086427
 www.candy.it



Profi 100 design: Rosières

Le linee essenziali e l'acciaio inossidabile satinato conferiscono alla cucina Profi 100 un aspetto raffinato; le prestazioni sono di tipo professionale. Il piano di cottura è ampio, comprende cinque fuochi, uno dei quali predisposto per il wok. Le griglie sono di ghisa, i fuochi hanno accensione elettronica e sono dotati di dispositivo di sicurezza. Il forno (12 funzioni, 125 litri di capacità) può accogliere anche teglie molto grandi. Le dimensioni (100 x 60 x 90 cm) rendono Profi 100 perfettamente adattabile a qualsiasi arredo componibile.

Profi 100 design: Rosières

Simple lines and satin-finished stainless steel give the Profi 100 cooker a refined look, and its performance is professional in calibre. The large cook top includes five burners, one of which accommodates a wok. The grilles are cast iron; the flames feature electronic turn-on and are equipped with a safety device. The multifunction oven (12 functions, 125-litre capacity) can handle very large pans. The dimensions (100 x 60 x 90 cm) of Profi 100 make it perfectly suitable for any sectional furnishing.

Alpes
 Alpes-Inox
 Via Monte Pertica, 5
 36061 Bassano del Grappa (VI)
 T +39-0424513500
 F +39-042436634
 info@alpesinox.com
 www.alpesinox.com



Elemento a libera installazione design: Nico Moretto

Questo elemento largo 160 cm è predisposto per risolvere le funzioni della cottura e dell'aspirazione. La zona cottura è composta da forno a 15 funzioni in acciaio inox, barbecue elettrico, piano a cinque fuochi gas e friggitrice elettrica, ed è completata da uno schienale d'acciaio e dalla cappa SEA. Tutte le apparecchiature Alpes sono realizzate esclusivamente in acciaio inox al nichel cromo. Un esclusivo trattamento di satinatura 'argento' conferisce all'acciaio brillantezza e luminosità simili a quelle del metallo prezioso.

Freestanding unit design: Nico Moretto

This 160-cm-wide unit was designed to carry out both cooking and suction functions. The cooking area comprises a stainless steel oven with 15 functions, an electric barbecue, a top with five gas flames and an electric fryer; it is completed with a steel back and SEA hood. All Alpes apparatuses are made exclusively of chromium nickel-plated steel. An exclusive 'silver' satin-finish treatment gives the steel a brilliance and luminosity similar to those of the precious metal.

Cucineria
 Via Pio Massani, 16
 47822 Santarcangelo di Romagna (Rimini)
 T +39-0541623336
 F +39-0541689906
 Cucineria Lombardia
 Via Savona, 19/A
 20144 Milano
 T +39-0283241630
 F +39-0289418044
 info@cucineria.com
 www.cucineria.com



Royal design: Cucineria

Nata dall'idea di due professionisti con una lunga esperienza nel settore delle tecnologie domestiche, Cucineria offre prodotti nei quali la tradizione artigianale si sposa alla migliore tecnica. I blocchi cottura Royal si apprezzano per l'eleganza delle linee, la ricercatezza delle finiture e soprattutto per la versatilità. Oltre alle coppie di fuochi aperti da 3,5 e 5,5 kW, possono accogliere, tra l'altro, il frytop, la friggitrice elettrica, la cottura a vapore, la griglia a pietra lavica, la piastra Coup de Feu. I forni sono a gas statico ventilato o elettrici multifunzione.

Royal design: Cucineria

Conceived by two professionals with years of experience in domestic technologies, Cucineria offers products in which the artisan tradition is married to the latest technology. Royal cooking units are prized for the elegance of their lines, the sophistication of their finishes and, above all, their versatility. In addition to pairs of 3.5 and 5.5 kW open flames, they can be equipped with, among other things, griddles, electric fryers, steam cookers, lava grilles and Coup de Feu hotplates. Ovens are ventilated static gas or multifunction electric.

Whirlpool Elettrodomestici
Whirlpool Europe
Divisione Commerciale Italia
Viale Borghi, 27
21025 Comerio (Varese)
T +39-0332759111
F +39-0332759268
Numero verde 800-833014
www.whirlpool.it



Forno a microonde AMW 462/IX design: Whirlpool

Progettato insieme ai produttori di arredi per cucina e per essere incassato nei pensili, il forno AMW 462/IX Whirlpool ha dimensioni esterne perfettamente compatibili con le ante dei mobili componibili. Non è necessario avere una colonna dedicata: è sufficiente inserire il forno nel pensile e agire sulla regolazione frontale. I comandi elettronici sono posti in senso orizzontale, come in un forno tradizionale. L'accesso è facile ed ergonomico, la capienza è ampia (22 litri) e le misure adatte anche ai piatti più voluminosi. Sistema di distribuzione 3D.

AMW 462/IX microwave oven design: Whirlpool

Designed for kitchen furnishings and built-in wall units, the Whirlpool AMW 462/IX oven's exterior dimensions are perfectly compatible with doors on sectional furniture pieces. It's not necessary to have a dedicated column; all you need to do is put the oven into a wall unit and adjust the knobs on the front. The electronic controls are lined up horizontally, as with traditional ovens. Access is easy and ergonomic, and the ample capacity (22 litres) is large enough for the most voluminous dishes. 3-D distribution system.

Siemens
In Italia: BSH Elettrodomestici
Via M. Nizzoli, 11
20147 Milano
T +39-0241336222
Numero verde 800-018346



Quantum Speed design: Siemens

Nel forno a microonde Quantum Speed il sistema tradizionale di riscaldamento è combinato con onde luminose fornite da una lampada alogena. Modi di cottura: riscaldamento superiore e inferiore e aria calda fino a 250 °C, grill al quarzo, riscaldamento intensivo, riscaldamento separato inferiore. A tutto questo si aggiungono 900 Watt di microonde con cinque livelli di potenza, combinabili con ciascuno dei tipi di riscaldamento, eccetto l'intensivo. La parte inferiore del forno ha una conformazione parabolica in grado di riflettere e concentrare il calore sugli alimenti.

Quantum Speed design: Siemens

In the Quantum Speed microwave oven, the traditional heating system is combined with light waves supplied by a halogen lamp. Cooking methods: upper and lower heating and air that heats to 250 °C, quartz grill, intense heating and separate lower heating. Add to all this 900 W of microwaves with five levels of power, which can be combined with every type of heat except intense. The lower part of the oven features a parabolic shape capable of reflecting and concentrating heat on food.

Neff
In Italia: Neff
Divisione di BSH Elettrodomestici
Via M. Nizzoli, 1
20147 Milano
T +39-02413361
F +39-0241336700



Forno B1891N – Slide & Hide design: Neff

Fondata nel 1877, Neff rappresenta una tradizione nel settore degli elettrodomestici ad incasso, con una competenza specifica nella cottura. Ne è un esempio il forno B1891N, caratterizzato dalla porta Hide, che scompare nell'apparecchio, e dalla maniglia Slide, che ruota in funzione dell'angolo d'apertura della porta, seguendo il movimento della mano. Come tutti i forni Neff, è dotato di un set per la cottura a vapore e di guide telescopiche che permettono di estrarre completamente la griglia del forno e di accedere alla teglia senza doverla toccare.

B1891N oven – Slide & Hide design: Neff

Founded in 1877, Neff represents a tradition in the built-in appliance sector, with a specialty in cooking. An example is the B1891N oven, with its Hide door, which disappears into the unit, and Slide handle, which rotates in an arc that corresponds to the door's opening angle, following the movement of the hand. Like all Neff ovens, it comes equipped with a set for steam cooking and telescopic runners that allow the oven grille to be pulled all the way out for no-touch access to pans.

Miele Italia
Strada di Circonvallazione, 27
39057 Appiano San Michele (BZ)
T +39-0471666111
F +39-0471666334
Numero verde 800-229977
info@mieleitalia.it
www.mieleitalia.it



Forno a vapore DG 2000 design: Miele

Il forno a vapore DG 2000 opera senza pressione; ciò consente di interrompere in qualsiasi momento il funzionamento per verificare la fase di cottura o di introdurre alimenti con tempi di cottura diversi. Il comando elettronico permette anche la programmazione del grado di durezza dell'acqua e la modifica delle temperature. Il display visualizza il tipo d'esercizio selezionato, la temperatura e il tempo residuo di cottura.

DG 2000 steam oven design: Miele

The DG 2000 steam oven works without pressure, which allows the user to stop the oven at any time to check for doneness or introduce foods with different cooking times. Electronic controls allow both the degree of water hardness and temperature changes to be programmed. The display shows the type of function selected as well as the temperature and remaining cooking time.

Ariston
Merloni Elettrodomestici
Viale Aristide Merloni, 47
60044 Fabriano (Ancona)
T +39-07326611
F +39-0732662954
www.merloni.com
www.aristonchannel.com



Quartz line design: Makio Hasuike

Gli elettrodomestici da incasso Quartz line, accostando l'acciaio inox al vetro semitrasparente, offrono giochi di trasparenza unici: i colori, tenui e luminosi, ispirati al mondo della natura, cambiano a seconda del punto di vista. Tutti gli apparecchi sono disponibili nei colori: jade green, moon e sky. La gamma comprende il forno FQ 88, dotato delle funzioni Smart Cooking e Fast Cooking, il piano di cottura TQ 740 ES con bruciatori posti a rombo, la cappa HQ 9, in vetro e alluminio, la lavastoviglie LIQ 68 DUO, Classe AAA, e il frigorifero BCQ 35 A VE.

Quartz line design: Makio Hasuike

Household appliances from the Quartz built-in line combine stainless steel and semi-transparent glass, offering unique interplays of transparency. Soft, luminous colours change according to point of view. All units are available in the following shades: jade green, moon and sky. The range includes the FQ 88 oven, equipped with Smart Cooking and Fast Cooking functions, the TQ 740 ES cook top with burners in a rhomboid arrangement, the HQ 9 hood in glass and aluminium, a dishwasher and a refrigerator.

Gaggenau
In Italia: Gaggenau
Divisione di BSH Elettrodomestici
Via M. Nizzoli, 1
20147 Milano
T +39-02413361
F +39-0241336700
Numero verde 800-091240
www.gaggenau.com



Piano di cottura CK 481-482 design: Gaggenau

Piano di cottura elettrico in vetroceramica, CK 481/482 può essere contenuto in un elegante profilo d'acciaio inox (CK 481) oppure incassato a filo nel top di lavoro (CK 482). Largo 80 cm, presenta quattro zone modulari e combinabili: la zona cottura a tre cerchi di riscaldamento, fino a un diametro massimo di 270 mm, permette di ottenere il massimo dell'adattabilità, che trova la sua espressione più alta nella zona da 180 x 415 mm, per pentole o casseruole fuori misura. Le aree SuperQuick sono indicate per cotture lunghe e impegnative.

CK 481-482 cook top design: Gaggenau

CK 481/482 ceramic glass electric cook top may be framed in an elegant stainless steel profile (CK 481) or built in flush with the counter (CK 482). Eighty cm wide, it has four modular zones that can be combined with one another. The cooking area, with three heating rings measuring up to 270 mm, gives the user the ultimate in adaptability, particularly in the zone measuring 180 x 415 mm, for outsized pots or casseroles. SuperQuick areas are recommended for recipes that are long and demanding.

Samet
Marchio di Brandt Italia
Viale Europa, 5/7
25028 Veronanuova (Brescia)
T +39-03093671
F +39-030932859
info@brandtitalia.it



Piano ad induzione PI 436X design: Samet

La cottura ad induzione è una tecnologia sicura perché il piano rimane freddo anche durante il funzionamento, in quanto il calore si genera direttamente nella pentola. Il piano PI 436X Samet è uno strumento docile all'uso, regolabile su 12 livelli di potenza; la piastra si attiva sfiorando i comandi. Il selettore, a 12 posizioni, consente di regolare l'intensità del calore con molta precisione in ciascuna delle quattro zone di cottura (Ø 180 mm). I livelli variano da molto dolce (fondere il burro) a molto vivace (friggere). Potenza 2,8 kWh.

PI 436X induction hob design: Samet

Induction cooking is a safe technology because the top remains cold even when it's being used – the heat is generated right in the pot. The PI 436X Samet is easy to use and can be adjusted to 12 power levels. The hotplate goes into action at a simple touch of the control. The selector, which has 12 positions, allows the user to adjust the intensity of the heat with great precision in each of the four cooking areas (diameter 180 mm). Levels vary from very low (melting butter) to very hot (frying). Power: 2.8 kWh.

AEG
In Italia: Electrolux Zanussi Italia
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Numero verde 800-117511
www.aeg.elettrodomestici.it



Piano di cottura 76301 K-MN design: AEG

I piani di cottura in vetroceramica conquistano per la loro capacità di mimetizzarsi e quasi scomparire, essendo privi d'ogni sporgenza. Il piano 76301 K-MN qui illustrato, largo 75 cm, è dotato di quattro zone di cottura, di cui una a tre aree concentriche e una a due, di forma allungata, per pesciera. La regolazione è di tipo Touch Control, con tasti a sensore; un indicatore digitale segnala il livello di potenza impostata; la presenza di calore residuo è indicata da apposite spie. Con le stesse caratteristiche è disponibile il modello da 60 cm. Cornice d'acciaio inox.

76301 K-MN cook top design: AEG

Ceramic glass cook tops blend with their surroundings and nearly disappear, thanks to a total lack of protruding elements. The 76301 K-MN top shown here is 75 cm wide and equipped with four cooking areas, one with concentric areas and the other featuring two elongated shapes for a fish cooker. Adjustment is the Touch Control type with sensor keys. A digital indicator marks the power level, and warning lights indicate the presence of residue heat. A model measuring 60 cm wide is available with the same characteristics. Stainless steel frame.

GE General Electric
Distributore esclusivo per l'Italia:
Frigo 2000
Viale Fulvio Testi, 125
20092 Cinisello Balsamo (Milano)
T +39-0266047147
F +39-0266047260
info@frigo2000.it
www.frigo2000.com



**PCG 23 NJF BB
design: GE General Electric**

Il frigorifero PCG 23 NJF BB, Side-by-Side, No Frost, Classe B, è un grande apparecchio (capacità totale 622 litri, di cui 214 per il freezer), provvisto di dispenser e bar refrigerato. Il vano dispenser è alto a sufficienza da consentire l'erogazione d'acqua fredda e ghiaccio (tritato o a cubetti) direttamente in grandi caraffe. Tra le dotazioni interne merita segnalare il cassetto CustomCool: il suo sistema elettronico di controllo permette di selezionare una particolare temperatura, di raffreddare il vino in pochi minuti, di scongelare rapidamente carne e pesce.

**PCG 23 NJF BB
design: GE General Electric**

The PCG 23 NJF BB refrigerator, Side-by-Side, No Frost, Class B, is a large unit (622-litre capacity, 214 of which are in the freezer) equipped with a dispenser and refrigerator bar. The dispenser is high enough to make possible the delivery of cold water and ice (crushed or cubes) into large carafes. Noteworthy among interior features is the CustomCool drawer: its electronic control system allows the user to select a certain temperature, to cool wine in a few minutes or to freeze meat and fish rapidly.

Zoppas
From the Electrolux Group
Electrolux Zanussi Italia
Corso Lino Zanussi, 30
33080 Porcia (Pordenone)
T +39-0434558600 (linea diretta)
www.zoppas-elettrodomestici.it



**Combinati e a tre porte
design: IDC Zanussi**

Particolarmente adatti a risolvere le più moderne esigenze di conservazione, i frigoriferi combinati Zoppas (a sinistra) offrono ampio spazio sia nel vano frigorifero sia nel congelatore, organizzato a cassetti. In particolare, la versione “due motori” consente il funzionamento indipendente di frigorifero e congelatore. Granclima (a destra), il modello a tre porte, è molto capiente (360 litri totali), ma soprattutto mette a disposizione, con il cassetto centrale, un ampio vano a temperatura regolabile: qui possono essere conservati al meglio frutta, salumi e vino.

**Combined and three-door fridges
design: IDC Zanussi**

Particularly suited to satisfying the most modern preservation needs, Zoppas combined refrigerators, left, offer a vast amount of space in both the refrigerator and freezer, organized in drawers. The two-motor version allows the fridge and freezer to function independently. The three-door Granclima model, right, is very roomy (a total of 360 litres), but above all, its central drawer offers a large space with an adjustable temperature for keeping fruit, cold cuts and wine.

Körting
In Italia: Gorenje Körting Italia
Via Trento, 1
34132 Trieste
T +39-0403752111
F +39-040662121
Numero verde 800-311611
info@korting.it
www.korting.it



**Linea Nostalgie: KN 306 XD
design: Körting**

Dalla Slovenia un rimando ai ruggenti anni Cinquanta: lo suggerisce la maniglia del frigorifero combinato monocompressore KN 306 XD, qui illustrato. La circolazione ventilata del freddo, i ripiani in vetro, la speciale griglia portabottiglie, la classificazione energetica Classe A secondo le norme UE sono invece perfettamente in linea con i requisiti di un apparecchio moderno. Capacità 284/264 litri. Colori: inox, beige, alluminio, celeste. Tra i prodotti Körting c'è anche una linea disegnata da Pininfarina.

**Nostalgie line: KN 306 XD
design: Körting**

From Slovenia comes a reminder of the roaring 1950s, suggested by the handle of the KN 306 XD monocompressor combined refrigerator shown here. The ventilated circulation of cold air, glass shelves, special bottle rack and Class A energy classification in accordance with EU norms are perfectly in line with the requisites of a modern apparatus. Capacity: 284/264 litres. Colours: stainless steel, beige, aluminium and sky blue.

Ocean
Marchio di Brandt Italia
Viale Europa, 5/7
25028 Veronanuova (Brescia)
T +39-03093671
F +39-030932859
info@brandtitalia.it



**Linea Apollo: FC A4002 SF
design: Ocean**

Frigorifero combinato di grande capacità (390 litri totali, di cui 96 destinati al vano congelatore), FC A4002 SF è classificato Classe A per quanto concerne l'Energy Label. Il vano frigorifero è dotato del sistema AMS, un “freddo ventilato” che raddoppia il tempo di conservazione dei cibi, mantiene la temperatura uniforme ad ogni livello, evita la formazione di brina e quindi lo sbrinamento, elimina gli odori e ripristina velocemente la corretta temperatura dopo l'apertura della porta. LED esterni segnalano il corretto funzionamento dell'apparecchio.

**Apollo line FC A4002 SF
design: Ocean**

A combined refrigerator with a large capacity (390 litres overall, 96 in the freezer), FC A4002 SF has been awarded a Class A Energy Label. The refrigerator space comes equipped with the AMS system, a ‘ventilated cold’ that keeps the temperature the same at every level, avoiding the formation of frost, doing away with odours and quickly resetting the correct temperature after the door is opened. Exterior LEDs monitor the correct functioning of the unit.

Elica
Via Dante, 288
60044 Fabriano (Ancona)
Numero verde 800-231122
info@elica.com
www.elica.com



**Bus Stop
design: Elica con AEG**

Ideata da AEG, Bus Stop è il risultato di una serie di revisioni estetiche e funzionali cui Elica, produttore della cappa, ha dato un decisivo contributo. Bus Stop si presenta come un pannello a parete leggermente inclinato, realizzato in acciaio, il cui sistema d'aspirazione è quasi perpendicolare al piano di cottura. La sua efficienza è frutto di un'accurata ricerca condotta nei laboratori Elica in collaborazione con AEG. Le funzioni sono controllate da un sistema di comandi gestibile mediante telecomando. Bus Stop ha ricevuto uno degli iF design award 2003.

**Bus Stop
design: Elica with AEG**

Conceived with AEG, Bus Stop is the result of a series of aesthetic and functional innovations to which Elica, the hood producer, has made a decisive contribution. Bus Stop is a panel with a slightly inclined wall, made of steel, whose suction system is almost perpendicular to the cook top. Its efficiency is the fruit of painstaking research carried out in the Elica laboratories in collaboration with AEG. Functions are managed via a control system accessed through a remote device. Bus Stop received one of the 2003 iF design awards.

Smeg
Via Circonvallazione Nord, 36
42016 Guastalla (Reggio Emilia)
T +39-0522837777
F +39-0522825430/0522838730
www.smeg.it
Showroom Smeg Milano
Corso Monforte, 30/3
20122 Milano
T +39-027600448
F +39-0276004849
smegmilano@smeg.it



**Blocco lavaggio BL3
design: Smeg**

Il blocco BL3, realizzato in acciaio inox, riunisce in soli 120 cm di larghezza lavastoviglie, lavello e un cassetto con tre capienti contenitori in acciaio inox per la raccolta differenziata dei rifiuti. Lo stile inconfondibile dei prodotti Smeg si conferma anche nell'elevato livello tecnologico: la lavastoviglie a scomparsa inserita nel blocco ha ottenuto la tripla A nell'Energy Label. Il lavello ha una vasca grande (45 x 40 cm) e profonda (18 cm), con gocciolatoio a destra o a sinistra. Sotto il lavello c'è un vano portaoggetti. Dimensioni totali: 120 x 60 x 90 H cm.

**BL3 washing unit
design: Smeg**

The BL3 unit, made of stainless steel, combines a dishwasher, sink and drawer with three roomy stainless steel case pieces for recycling trash. The unmistakable style of Smeg products is underscored by a high level of technology: the retractable dishwasher, which is fitted into the unit, has been awarded the triple A Energy Label. The sink has a large tub (45 x 40 cm) with a depth of 18 cm and a drip basin to the right or left. Under the sink is a storage bay. Overall dimensions: 120 x 60 x 90 H cm.

Vortice
Vortice Elettrosociali
Via Verdi, 13
20067 Tribiano – Fraz. di Zoate (MI)
T +39-02906991
F +39-029064625
www.vortice.com



**Serie Vortex
design: Francesco Trabucco**

Le cappe Vortex sono concepite per l'applicazione sotto il pensile-cappa, ma possono diventare una soluzione a sé utilizzando il loro camino estetico. Sono disponibili nelle misure standard più richieste (60 e 90 cm) e nelle versioni con uno o due motori, da scegliere in funzione della grandezza del locale da ventilare. La struttura è realizzata in lamiera d'acciaio inox o verniciata antiraffio (bianco, nero-antracite); gruppo aspirante, portamotore e girante sono in resina autoestinguente.

**Vortex series
design: Francesco Trabucco**

Vortex hoods were designed to be applied beneath cantilevered hoods, but they can become self-sufficient through the use of their aesthetic chimneys. They are available in standard sizes (60 and 90 cm) and versions with one or two motors, depending on the size of the space to be ventilated. The structure is made of stainless steel sheet iron or coated with scratchproof paint (white or black-anthracite); the suction unit, motor stand and rotor are in resin.

Rex Built-In
From the Electrolux Group
Electrolux Zanussi Italia
Corso Lino Zanussi, 26
33080 Porcia (Pordenone)
Pronto Rex +39-0434394700
www.rexbuilt-in.it



**New Techna Generation
design: IDC Zanussi**

Le nuove lavastoviglie Techna offrono prestazioni (tutti i modelli sono in Classe A per efficacia di lavaggio), consumi (tutti i modelli sono in Classe A di efficienza energetica) e una flessibilità d'uso impareggiabili. La silenziosità è una loro caratteristica peculiare: i modelli top di gamma arrivano a soli 30 dB(A) in pressione sonora, pari a 45 dB in potenza sonora, un risultato ottenuto mediante la riprogettazione dei componenti e un attento utilizzo di materiali fonoassorbenti. Lo spazio interno è organizzato per accogliere stoviglie di ogni misura.

**New Techna Generation
design: IDC Zanussi**

The new Techna dishwashers offer performance (all models are Class A for washing effectiveness), consumption (all models are Class A for energetic efficiency) and incomparable utilitarian flexibility. Noiselessness is a characteristic that is typical of all products. Top models in the spectrum go no higher than 30 dB (A) in sound pressure, which is equivalent to 45 dB in sound power, a result achieved through a redesign of the components and a clever use of sound-absorbing materials. The interior space is organized to accommodate dishes of all sizes.

Grohe
Friedrich Grohe AG & Co. KG
Hauptstraße 137
58675 Hemer (Germany)
T +49-(0)2372-930
F +49-(0)2372-931322
info@grohe.com
www.grohe.com
In Italia: **Grohe**
Via Castellazzo, 9/B
20040 Cambiago (Milano)
T +39-02959401
F +39-0295940263
Numero verde 800-289025
info@grohe.it
www.grohe.it



Stella
Rubinetterie Stella
Via Achille Mauri, 4
20123 Milano
T +39-0286995455
F +39-0286995463
milano@rubinetteriestella.it
info@rubinetteriestella.it
www.rubinetteriestella.it



Minta design: Grohe

Grohe propone per la cucina una gamma ampia e completa di miscelatori monocomando e di rubinetteria classica a due maniglie, ad alto contenuto tecnologico, garanzia di massima funzionalità e durata. Qui è illustrato Minta, miscelatore monocomando cromato per lavello, con cartuccia a dischi ceramici, bocca alta girevole con mousseur, raccordi flessibili e montaggio facilitato. È dotato di limitatore di portata (da regolare).

Minta design: Grohe

Grohe offers a broad spectrum of single-control mixers for kitchens along with classic faucets with two handles and a high technological content, which guarantees optimal functional prowess and longevity. Shown here is Minta, a chromium-plated single-control mixer for sinks, with a ceramic-disc cartridge, a high revolving outlet with a frother, flexible connections and easy assembly. It comes equipped with an adjustable flow limiter.

Foster design: Norman Foster

La serie disegnata dallo studio Foster comprende miscelatori monocomando per il bagno e la cucina, come quello per lavello qui illustrato, realizzati in cromo satinato e cromo lucido. La leva di comando, con la sua originale forma circolare facilmente impugnabile, ne costituisce il tratto saliente. La forma compatta garantisce buona erogazione dell'acqua e un basso livello di rumorosità. La qualità più importante è nascosta e risiede nell'esclusivo meccanismo di miscelazione messo a punto da Stella, un dispositivo davvero a prova di calcare.

Foster design: Norman Foster

The series designed by the Foster studio includes single-control mixers for bathrooms and kitchens such as the one shown here, made of satin-finished chromium and glossy chromium. The control lever, with its original circular shape that's easy to grasp, constitutes its most outstanding feature. The compact form provides good water delivery and low noise. Its most important quality is hidden in the exclusive mixing mechanism; developed by Stella, the device avoids unsightly calcium deposits.

Fantini Rubinetterie
Fratelli Fantini
Via M. Buonarroti, 4
28010 Pella (Novara)
T +39-0322969127
F +39-0322969530
fantini@fantini.it
www.fantini.it



Bongio
Mario Bongio
Via Aldo Moro, 2
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T +39-0322967248
F +39-0322950012
info@bongio.it
www.bongio.it



Isola design: Davide Mercatali

La collezione Isola rappresenta l'essenza della funzione: tutto ciò che non serve è stato sottratto, per lasciare che la forma si esprima nella sua icastica semplicità. Il miscelatore monocomando per lavello qui illustrato ha bocca girevole, flessibili d'alimentazione con leva, scarico automatico e maniglia autonoma. Finitura cromo.

Isola design: Davide Mercatali

The Isola collection is the essence of function: everything that doesn't serve a purpose has been removed, allowing the form to be expressed in graphic simplicity. The single-control mixer shown here has a revolving outlet, flexible supply tubes with a lever, an automatic drain and separate handle.

Comet Collection design: Marco Poletti

Nei rubinetti Comet, qui esemplificati da un miscelatore monoforo per lavello, i flessibili sono ospitati all'interno del corpo e salgono fino alla testa del rubinetto. Questa soluzione permette una maggiore libertà formale, ma dà anche la possibilità di ispezionare con più facilità il corpo miscelante, e i relativi tubi, senza doverlo smontare nel punto d'appoggio. L'intero rubinetto può essere ruotato utilizzando un sistema a frizione applicato alla base. Comet è disponibile nelle finiture cromo, cromo satinato, oro e oro satinato.

Comet Collection design: Marco Poletti

In Comet faucets, exemplified here by a single-hole mixer for sinks, the flexible tubes are housed inside the body and rise as high as the faucet head. This solution facilitates greater formal freedom while facilitating access to the mixing body and tubes, without having to dismantle it at the point of contact. The entire faucet is rotated using a friction system applied to the base. Comet is available in the following finishes: chromium, satin-finished chromium, gold and satin-finished gold.

Fir Italia
Fir Rubinetterie
S.R. 229 Km 18,900
28010 Vaprio d'Agogna (Novara)
T +39-0321996423
F +39-0321996426
fir@fir-italia.it
www.fir-italia.it



Fir Kitchen: Spring design: Fir

Il miscelatore monocomando Spring nasce da un progetto che tende ad inserire la rubinetteria professionale in un'ottica domestica, tenendo conto delle limitazioni che questo comporta. Infatti, rispetto ai rubinetti a molla professionali, Spring è stato ridisegnato nella linea e rimpicciolito (è alto 450 mm circa), proprio per consentire un utilizzo comodo e pratico anche negli spazi ridotti, per esempio sotto i pensili. La molla è d'acciaio inox. La bocca e la sua impugnatura ruotano a 360°, in senso orario e antiorario. Finiture: cromato, satinato cromo e inox.

Fir Kitchen: Spring design: Fir

The Spring single-control mixer was inspired by the tendency to install professional faucets and fittings in a domestic setting, addressing the limitations of such applications. Compared to professional spring faucets, Spring has been redesigned in line and reduced in size (it's roughly 450 mm high), enabling comfortable and practical use even in cramped spaces – under wall units, for example. The spring is made of stainless steel. The outlet of the faucet and its grip rotate a full 360°, either clockwise or counter-clockwise. Finishes: chromium-plated, satin-finished chromium and stainless steel.

Rapetti
Rubinetterie Rapetti
Via San Martino della Battaglia, 3
46043 Castiglione delle Stiviere (MN)
T +39-03766761
F +39-0376638127
info@rapetti.it
www.rapetti.com



Smilla design: Rapetti

La Rapetti nasce a Milano nel 1945 e privilegia fin dall'inizio la produzione di qualità. Nel 1963 l'azienda si trasferisce a Castiglione delle Stiviere, in provincia di Mantova. Con i nuovi impianti si creano i presupposti per un'ulteriore espansione che porterà all'apertura di alcune filiali in Europa e successivamente alla costruzione di un nuovo polo produttivo. La produzione si articola in due linee: Rapetti Atelier e Rapetti Experia. A quest'ultima linea appartengono i prodotti per la cucina, tra i quali Smilla, monocomando per lavello, con doccia estraibile, qui illustrato.

Smilla design: Rapetti

Born in Milan in 1945, Rapetti has always emphasised high quality production. In 1963 the company moved to Castiglione delle Stiviere in the province of Mantua. Its new factory paved the way for further expansion, which led to the opening of a number of European branches and subsequently to the construction of a new production outpost. Products are divided into two lines: Rapetti Atelier and Rapetti Experia. The latter includes kitchen products, one of which is Smilla, shown here, a single control for sinks with a pullout shower.

Newform
Via Marconi, 25/A – Fraz. Vintebbio
13037 Serravalle Sesia (Vercelli)
T +39-0163450540
F +39-0163459745
newform@newform-italy.com
www.newform-italy.com



Tridis 9798 design: Newform

Appartenente alla serie Tridis Cucina, il modello 9798 è un miscelatore monocomando con canna girevole e doccetta estraibile mono-getto. La canna ha la particolarità di essere formata, nella parte terminale, da una molla che lascia intravedere il flessibile il quale, agganciato alla doccetta estraibile, scorre al suo interno. Nei modelli da bagno, Tridis è disponibile nelle finiture cromo lucido o satinato e argento spazzolato.

Tridis 9798 design: Newform

A member of the Tridis Cucina series, model 9798 is a single-control mixer with a revolving outlet and mono-jet pullout hand shower. The outlet is shaped, at its terminal part, by a spring that allows a glimpse of the flexible tube that, connected to the pullout hand shower, slides inside of the unit. In bathroom models, Tridis is available in glossy or satin-finished chromium and brushed silver finishes.

KWC AG
Hauptstrasse 57
CH-5726 Unterkulm (Switzerland)
T +41-62-7686868
F +41-62-7686162
www.kwc.com
In Italia: **KWC Italia**
Via Meucci, 34
36057 Arcugnano (Vicenza)
T +39-0444964820
F +39-0444964735
info@kwc.it
www.kwc.it



Systema design: KWC

Systema è il nuovo prodotto KWC che, grazie alle sue caratteristiche di modularità, si adatta e cambia in base alle esigenze d'ogni realtà, da quella privata alla professionale. Evolve, se necessario, e cresce per completarsi d'ogni funzione, dalla semplice bocca girevole al getto estraibile, alla doccetta completa di getto a pioggia, fino al doccione tipico delle grandi cucine. È possibile incorporare pure il dispensatore di sapone. Anche le dimensioni sono variabili: dall'altezza di un comune miscelatore a bocca alta ad oltre un metro per la versione professionale.

Systema design: KWC

Thanks to its modular characteristics, KWC's new product, Systema, is suited to every application, from a domestic model to a professional one. It is capable of evolving and growing from a simple revolving outlet to a pullout jet, from a hand shower complete with rain jet to the big shower typical of restaurant kitchens. Built-in soap dispenser available. Even the dimensions are variable – from the height of a common mixer with a high outlet to more than a metre for the professional kitchen.

Vola A/S
Lunavej 2
DK-8700 Horsens (Denmark)
T +45-7023-5500
F +45-7023-5511
sales@vola.dk
www.vola.dk
In Italia: **Rapsel**
Via A. Volta, 13
20019 Settimo Milanese (Milano)
T +39-023355981
F +39-0233501306
rapssel@tin.it
www.rapssel.it



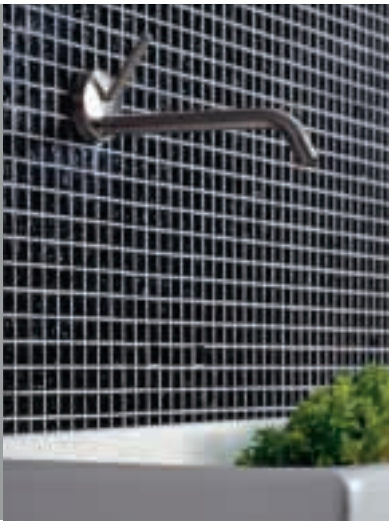
Vola 121
design: Arne Jacobsen

A più di quarant'anni dal rubinetto Vola originario, commissionato a Jacobsen da Verner Overgaard, proprietario dell'azienda Vola A/S, fondata nel 1873 e da sempre appartenente alla famiglia Overgaard, questo straordinario prodotto continua ad evolversi. La concezione rimane immutata – tutte le parti tecniche sono nascoste, rimangono a vista solo le manopole e la bocca di erogazione – crescono invece le varianti. Qui è illustrato l'articolo 121, miscelatore monocomando a parete con bocca fissa, adatto anche alla cucina.

Vola 121
design: Arne Jacobsen

More than 40 years have passed since the original Vola was commissioned by Verner Overgaard, owner of Vola A/S, founded in 1873 by the Overgaard family. This extraordinary product has continued to evolve, but its conception has remained pristinely intact. All of its technical parts have been hidden away, leaving only the knobs and delivery outlet visible. The variants, however, have continued to grow. Shown here is article 121, a single-control wall mixer with a fixed outlet, also suitable for the kitchen.

Zucchetti
Zucchetti Rubinetteria
Via Molini di Resiga, 29
28024 Gozzano (Novara)
T +39-0322954700
F +39-0322954823
www.zucchettionline.it



isy* by Zucchetti
design: Matteo Thun con Antonio Rodriguez

Non solo un rubinetto: isy* by Zucchetti è un vero sistema modulare di gestione dell'acqua che, celando le parti meccaniche, valorizza al meglio la forma, la versatilità e l'usabilità del rubinetto. È sviluppato in quattro linee di prodotto, tra le quali isycontract, qui illustrata da un modello per lavello. In tutti gli articoli (monocomando e monoforo), la bocca può ruotare di 360°, garantendo la praticità d'uso per ogni soluzione di lavello: in linea, ad angolo, a due o più vasche.

isy* by Zucchetti
design: Matteo Thun with Antonio Rodriguez

Not just a faucet, isy* by Zucchetti is a truly modular system for water management that, by disguising mechanical parts, makes the most of the shape, versatility and usability of the faucet. It has been conceived in four product lines, one of which is isycontract, illustrated here by a washbasin model. In all items (mono-control and single-hole), the outlet can be rotated 360°, guaranteeing the practicality of the product for every sink solution – linear, corner, or with two or more basins.

IB mixing ideas
Via dei Pianotti, 3/5
25068 Sarezzo (Brescia)
T +39-030802101
F +39-030803097
ibtorbre@ibtorbre.it
www.ibtorbre.it



K(h)riò
design: IB mixing ideas

Il miscelatore K(h)riò sembra generato da variazioni sul tema del cilindro. Linee perfette ma con un plus di sregolatezza per un prodotto, metafora di una svolta radicale nel concetto del miscelatore, che si distingue per particolari originali. Disponibile nelle finiture cromo, cromo-oro, cromo opaco, nichel spazzolato e con inserti in frassino sbiancato e wengé, è proposto nelle versioni da appoggio o da incasso a parete, come qui illustrato.

K(h)riò
design: IB mixing ideas

The K(h)riò mixer seems to have been generated by variations on the theme of the cylinder. Lines are perfect, but there is a note of waywardness, a metaphor for a radical turning point in the concept of the mixer, distinguished for its original details. Available in chromium, chromium-gold, dull chromium and brushed nickel finishes and featuring inlays in bleached ash and wengé, it is offered in both console and built-in wall versions, as shown here.

Savil Rubinetterie
Via Monte Guglielmo, 71
25060 Cogozzo di Villa Carcina (BS)
T +39-0308900437
F +39-0308901056
info@savil.it
www.savil.it



Spin
design: Savil

Presentata la prima volta alla fiera ISH 2003 di Francoforte, la serie Spin comprende diversi articoli per la cucina: il monoforo con bocca girevole, il monoforo con doccia estraibile e il gruppo a muro, qui illustrato. La serie è disponibile in tre finiture: cromo, cromo/oro e cromo-satinato.

Spin
design: Savil

Presented for the first time at the ISH 2003 fair in Frankfurt, the Spin series features various items for the kitchen: the single-hole with a revolving outlet, the single-hole with a pullout shower and the wall unit illustrated here. The series comes in the following finishes: chromium, chromium/gold and satin-finished chromium.

Rubinetterie Ritmonio
Via Indren, 4
Zona Industriale Roccapietra
13019 Varallo Sesia (Vercelli)
T +39-0163560000
F +39-0163560100
info@ritmonio.it
www.ritmonio.com



Cardano
design: Davide Vercelli

Miscelatore con canna snodata a due bracci, Cardano fa parte della serie Diametrotrentacinque. La canna snodata, con uno sviluppo complessivo di 320 mm, e l'aeratore girevole permettono di dirigere il getto d'acqua ove necessario nel lavello e di lasciare libere le mani per compiere altre operazioni. Il comando può essere installato liberamente rispetto alla canna, in qualsiasi punto del piano verticale. Cardano è disponibile sia per l'incasso a muro sia per il fissaggio a pannello, nelle finiture cromo lucido e nichel spazzolato.

Cardano
design: Davide Vercelli

A kitchen mixer with a hinged outlet and two arms, Cardano is part of the Diametrotrentacinque series. The jointed outlet, with its overall length of 320 mm, and the revolving aerator allow the user to aim a jet of water where needed and leave hands free for performing other operations. The control can be freely installed in relation to the outlet, at any point in a vertical plane. Cardano is available not only for built-in wall solutions, but also for panel anchorage, in glossy chromium and brushed nickel finishes.

Zazzeri
Rubinetterie Zazzeri
Via del Roseto, 56/64
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
T +39-055696051
F +39-055696309
info@zazzeri.it
www.zazzeri.it



Z Point
design: Simone Micheli

Una linea essenziale e un sistema d'uso veramente originale fanno di Z Point un prodotto trasversale. Nasce per il bagno ma non si può escludere, soprattutto nella versione a muro qui suggerita, l'impiego in un diverso ambito domestico o pubblico.

Z Point
design: Simone Micheli

An essential line and truly original system have made Z Point a product that cuts across both functional and aesthetic areas. It was created for the bathroom, but its application in other domestic or public spheres cannot be ruled out, especially in the wall version suggested here.

Ottone Meloda
Via Lagna, 5
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T +39-0322923811
F +39-0322923802
info@ottonemeloda.com
www.ottonemeloda.com



Proteus
design: OM Studio Design

Miscelatore monocomando dalle linee essenziali, qui proposto nel tipo da cucina, Proteus si adatta a qualsiasi ambiente. La versatilità di funzionamento si apprezza soprattutto nei modelli da bagno: è, infatti, disponibile una versione termostatica per vasca e doccia, e una elettronica per lavabo, adatta agli impieghi non domestici.

Proteus
design: OM Studio Design

A single-control mixer with simple lines (shown here in the kitchen version), Proteus, like its mythological namesake, adapts to any surroundings. Its functional versatility is particularly prized in bathroom models: a thermostatic version is available for tub and shower as well as an electronic model for washbasins, suitable for non-domestic use.

Teknobili
Divisione della Nobili Rubinetterie
Carlo Nobili Rubinetterie
Via Lagone, 32
28021 Borgomanero (Novara)
T +39-0322844555
F +39-0322846489
info@nobili-spa.com
www.nobili-spa.com



Oz
design: Nilo Gioacchini

La collezione Oz nasce dallo studio di forme pure elegantemente combinate ed è stata pensata per svilupparsi nel tempo. La possibilità di usare la doppia finitura, cromo e cromo-satinato, contribuisce a dare al prodotto una vibrante luminosità. I monocomando per lavello sono disponibili anche in acciaio inox. Qui è illustrato l'articolo Oz 613/--T4, alto e squadrato.

Oz
design: Nilo Gioacchini

The Oz collection sprang from research on elegantly pure, combined forms and was designed for continuous growth and development over time. The option of using a double finish – chromium and satin-finished chromium – contributes toward giving the product a vibrant luminosity. Single controls for sinks are also available in stainless steel. Shown here is Oz 613/--T4, high and square.

abc
 ABC Kitchens
 Via Eritrea, 30
 20030 Seveso (Milano)
 T +39-0362524238
 F +39-0362551745
 abc.cucine@tiscalinet.it
 www.abccucine.it



Nuova cucina abc design: Lorenzo Tondelli con abc

Proposta con ante in poliestere lucido, maniglia incassata, top di due centimetri d'acciaio inox e vasca saldata a profilo squadrato (qui illustrata in dettaglio), la nuova cucina abc si caratterizza soprattutto per le basi "a contenimento maggiorato", più profonde del consueto, che garantiscono una capienza superiore del quaranta per cento ai mobili tradizionali. L'insieme si presenta come una composizione a sviluppo orizzontale, senza i pensili tradizionali, sostituibili da elementi ad ante scorrevoli in alluminio, appesi, sovrapposti o appoggiati al piano di lavoro.

New abc kitchen design: Lorenzo Tondelli with abc

Offered with doors in glossy polyester, a built-in handle, a 2-cm-thick stainless steel top and a welded sink with a square profile (shown here in detail), the new abc kitchen is characterized by its bases, which are actually spacious case pieces. Deeper than usual, they guarantee a capacity that is 40 per cent larger than traditional furniture pieces. The composition's components are aligned horizontally, without traditional cantilevered units, which are replaced by aluminium elements with sliding doors that are suspended, overlapping or standing on the worktop.

Strato
 Via Piemonte, 9
 23018 Talamona (Sondrio)
 T +39-0342610869
 F +39-0342610418
 strato@stratocucine.com
 www.stratocucine.com



Programma 2030 design: Marco Gorini

Dalle prime cucine presentate nel 1990 alle più recenti mostrate in occasione del Salone del Mobile di Milano 2003, Marco Gorini continua a proporre un'idea di cucina rarefatta e tecnologica, che apparentemente nega la propria natura di ambiente specializzato. Anche le composizioni del Programma 2030, geometriche e prive di cedimenti decorativi, nascondono innumerevoli dettagli di qualità, frutto di tecniche industriali raffinate, sposate al migliore artigianato. Qui si nota il dettaglio dell'attrezzatura di un cassetto.

Programme 2030 design: Marco Gorini

From its first kitchens, produced in 1990, to its most recent models at the 2003 Milan Furniture Fair, Marco Gorini has advocated the idea of a rarefied but technological kitchen that is the exact antithesis of a specialized environment. Even the compositions of Programme 2030, which are rigorously geometric and free of decorative elements, harbour innumerable quality details, the fruit of refined industrial techniques wedded to the finest handcraftsmanship. Notable here is a detail of the equipment in a drawer.

Toncelli
 Toncelli Cucine
 Viale Gramsci, 3
 56037 Peccioli (Pisa)
 T +39-0587635032
 F +39-0587636410
 toncelli@toncelli.it
 www.toncelli.it



Systema TC (Classic) design: Fabio Toncelli

La lucentezza del laccato lucido, il calore del rovere miele e nuovi elementi di grande funzionalità rappresentano le novità di Systema TC, una proposta che interpreta il piacere di vivere in uno spazio raffinato. Tra i nuovi elementi, il mobile a giorno visibile nell'esempio qui proposto, costituito da una struttura in essenza caratterizzata da un importante spessore (70 mm), con ripiani e fianchi incastonati a griglia in alluminio (spessore 10 mm). Nuovi anche il sistema modulare d'illuminazione e il ripiano Clima Lux con lampada incorporata.

Systema TC (Classic) design: Fabio Toncelli

The lustre of glossy lacquer, the warmth of honey oak and new, consummately functional elements are the novelties vaunted by Systema TC, which interprets the pleasure of living in a refined space. Among the new elements, the daytime furniture piece shown here consists of a wooden structure with an impressive degree of thickness (70 mm), dovetailing shelves and sides and a grille in aluminium (10 mm thick). New, too, is a modular lighting system and the Clima Lux shelf with built-in lamp.

Alberticasador
 Corso Como, 46
 20051 Limbiate (Milano)
 T +39-029960098
 F +39-029961443
 casador@tiscalinet.it
 www.alberticasador.com



Dedalo design: Alberticasador

Semplicità e funzionalità improntano la cucina Dedalo. I suoi elementi strutturali sono realizzati in bilaminato bianco, classe E1 atossico e idrorepellente. Le ante hanno una finitura in laccato opaco antigraffio o l'impiallacciatura di rovere o noce canaletto. I cassetti hanno struttura in metallo; quelli ad uso dispensa sono dotati di chiusura rallentata. Le attrezzature interne sono tante e azzeccate: si va dal piano estraibile con bilancia incorporata, al cassetto con affettatrice pieghevole.

Dedalo design: Alberticasador

Simplicity and functional mastery are what make the Dedalo kitchen unique. Its structural elements are white bilaminated, rated class E1 non-toxic and water-repellent. The doors are finished in scratchproof opaque lacquer or oak or dark walnut veneer. The drawers have a metal structure; the ones used for storage come equipped with a slow-closing mechanism. The interior equipment comprises a host of targeted elements ranging from a pullout top with a built-in weighing machine to a drawer with a folding slicing apparatus.

Acheo
 Via delle Alpi, 26
 33090 Arzene (Pordenone)
 T +39-043489647
 F +39-043489362
 acheo@acheo.it
 www.acheo.it



Programma 102 design: Acheo

Le ante (e i fianchi) di questa cucina Acheo hanno un supporto in listellare di legno protetto. Le maniglie sono incassate a filo nel bordo dell'anta. I piani di lavoro sono realizzati in laminato HPL ad alto spessore e sono proposti in due spessori (6 e 11 cm). Le numerose attrezzature permettono di adattare contenitori e cassetti a qualsiasi esigenza. I cassetti interni, in legno, sono trattati con essenza di olio di arancio.

Programme 102 design: Acheo

The doors (and sides) of this Acheo kitchen have a protected wooden strip support. The handles are built in flush with the edge of the door. Worktops are made of very thick HPL laminate and are offered in two thicknesses (6 and 11 cm). Numerous pieces of equipment allow the user to adapt case pieces and drawers to any need. Interior drawers, in wood, are treated with essence of orange oil.

bulthaup Italia
 Via Borgonuovo, 24
 20121 Milano
 T +39-0229014520
 F +39-0229014521
 www.bulthaup.it



system 25 design: bulthaup Team coordinato da Herbert Schultes

Il programma system 25 offre tutti gli strumenti per costruire un arredamento a misura di individuo, anche quando gli spazi disponibili sono ridotti e la cucina sconfina nella zona living. L'accurata scelta delle finiture (qui è suggerito il laccato sahara), degli elementi funzionali e dei singoli materiali, unita alla modularità dello stesso sistema, consente di creare soluzioni sempre diverse, come la zona snack qui illustrata, con sgabelli ed elementi di seduta nemus in rovere grigio naturale, adatta anche a piccoli spazi.

system 25 design: bulthaup Team coordinato by Herbert Schultes

The system 25 programme offers all one needs to devise custom decor, even when the space available is cramped and the kitchen spills over into the living area. A careful choice of finishes (suggested here is Sahara lacquer), functional elements and individual materials, together with the modular nature of the system, makes it possible to create solutions that are always different – such as the snack area shown here, with stools and nemus seating elements in natural grey oak, also suitable for small spaces.

Ycami
 Via Provinciale, 31/33
 22060 Novedrate (Como)
 T +39-0317897311
 F +39-0317897350
 info@ycami.com
 www.ycami.com



Cucino design: Elisabetta Villa - C.R.& P.

Cucino nasce da un particolare elemento strutturale, a forma di 'C' allungata, realizzato integralmente in lastra di alluminio presso-piegato. Fissato a muro il telaio – leggerezza e capacità portante sono garantite dal materiale d'impiego – vengono incassati e fissati i piani di lavoro, gli schienali e gli altri elementi di finitura, elettrodomestici compresi. La cablatura del sistema risolve dalla fase progettuale il problema dell'illuminazione. La vasta gamma di materiali permette di personalizzare il prodotto a piacere.

Cucino design: Elisabetta Villa - C.R.& P.

Cucino features a special C-shaped structural element, made entirely of an aluminium sheet subjected to combined compressive and bending stresses. The frame is wall-anchored – the material guarantees lightness and bearing capacity – while worktops, backs and other finishing elements, including appliances, are built in and anchored to the wall. The system's wiring addresses the problem of lighting right from the design phase. The vast spectrum of materials available allows the user to customize the product at will.

Valcucine
 Via Malignani, 5
 33170 Pordenone
 T +39-0434517911
 F +39-0434572344
 info@valcucine.it
 www.valcucine.it



Free Play design: Gabriele Centazzo

I minuscoli oblò e le parti colorate danno alla cucina Free Play un tocco d'allegria, senza trascurare gli aspetti funzionali e le soluzioni innovative. Nell'esempio qui suggerito, il blocco colonne, in laccato opaco grigio Londra, si contrappone alla penisola, dove l'acciaio del piano di cottura e lavoro si abbina al top in legno. Nella boiserie i pensili color mandarancio fanno da contrappunto allo schienale in rovere e alla sottile mensola in alluminio. Scomponendo i volumi, mischiando materiali e colori, Free Play propone composizioni sempre eleganti e vivaci.

Free Play design: Gabriele Centazzo

Minuscule portholes and colourful areas give the Free Play kitchen a touch of fun without overlooking functional aspects and innovative solutions. In the example shown here, the column unit, in London grey opaque lacquer, counterpoints the peninsula, where the steel of cook tops and work areas is combined with a wooden surface. In the wood panelling, cantilevered units in a shade of tangerine contrast with the oak back and slender aluminium shelf.

Corian
Marchio Registrato di DuPont
DuPont de Nemours Italiana
Via A. Volta, 16
20093 Cologno Monzese (Milano)
F +39-0225302213
Numero verde Corian 800-876750
www.corian.com
www.dupont.com



Luconi
Via Luigi Albertini, 3
60131 Ancona
T +39-0712868404
F +39-0712868405
info@luconi-osso.com
www.luconi-osso.com



Corian design: DuPont

Inventato e prodotto solo da DuPont, Corian è impiegato per realizzare superfici piane e curve d'ogni genere. Le sue applicazioni in cucina sono conosciute da anni. Le lastre o le porzioni di lastre possono essere tagliate, termoformate e giuntate tra loro con uno speciale adesivo: i piani che ne risultano (come quello con vasche incorporate qui suggerito) hanno un aspetto monolitico, con giunzioni impercettibili, e non hanno bisogno di bordi.

Corian design: DuPont

Invented and produced by DuPont, Corian is used to create flat and curved surfaces of all kinds. Its applications in the kitchen have been widely known for years. Sheets or portions of sheets can be cut, thermoformed and jointed together with a special adhesive. The resulting tops (such as the one with built-in basins shown here) have a monolithic aspect, with imperceptible joints, and don't need borders.

Cucina Osso Project design: Ivan Palmini

Osso Project suddivide lo spazio e lo arreda. La sua flessibilità consente di organizzare ambienti domestici, uffici, negozi, attingendo alle linee living, working, expo. La versatilità dei suoi elementi gli permette di prestarsi agli impieghi più vari, addirittura per costruire una cucina, come in questo caso. È composto da aste in alluminio estruso che vanno dal pavimento al soffitto o che si agganciano direttamente a muro, come nell'esempio qui riportato. Il top è in HPL grigio ghiaccio, i ripiani sono in alluminio pressopiegato, gli elettrodomestici in acciaio.

Osso Project kitchen design: Ivan Palmini

Osso Project divides space and furnishes it. Its flexibility makes it possible to organize domestic surroundings, offices and stores while drawing on living, working and expo lines. The versatility of the product's elements lends it to the most varied uses, including, in this case, building a kitchen. It consists of rods in aluminium extrusion that extend from floor to ceiling or are attached to the wall, as shown here. The top is in ice-grey HPL, shelves are in aluminium treated to combined compressive and bending stresses and household appliances are in steel.

Sadun
Via Wagner, 193
20038 Seregno (Milano)
T +39-036223341
F +39-0362229470
info@sadun.it



GeD Cucine
Via San Antonio, 47
31030 Biadene (Treviso)
T +39-04228441
F +39-0422849901
www.gedcucine.com



Parapan – Wilsonart design: Röhm – Wilsonart International

Sadun è l'esclusivista per l'Italia, tra gli altri, di due interessanti semilavorati: Parapan di Röhm, un prodotto acrilico massiccio, uniformemente colorato nel corpo e lucido-brillante in tutti i suoi lati, progettato per la costruzione di mobili, e Wilsonart, dell'omonima società, un materiale in parte minerale (2/3) e in parte a base di sostanze acriliche (1/3), ideale per gli impieghi che richiedono qualità e lunga durata. In particolare, Wilsonart si lavora, si ripara dai graffi e si pulisce con facilità, caratteristiche molto apprezzate in cucina.

Parapan – Wilsonart design: Röhm – Wilsonart International

Sadun is the sole Italian agent for, among other things, two intriguing semi-finished items. Parapan by Röhm is a solid acrylic product, evenly coloured and glossy on all sides, designed for the construction of furniture pieces. Wilsonart, from the same company, is a material that's mineral (two thirds) and acrylic base (one third), ideal for applications that require quality and longevity. Wilsonart in particular can be processed, is scratchproof and is easy to clean – all highly prized characteristics in the kitchen.

Sistema Slide: Settecento design: Giancarlo Fabro

Questa cucina è ispirata al "nuovo classico", progettato in modo da incontrare i gusti e le tendenze della nostra epoca. Con il contributo di maestri del legno e di artigiani verniciatori, Settecento è realizzata in frassino, cui è abbinato l'acciaio inox finemente inciso e, per il top e i piani di lavoro, le pietre grezze delle cave del Carso e delle montagne venete. Il Sistema Slide declina Settecento nei modelli Specchio e Dogato (qui illustrato). Gli elettrodomestici (si privilegiano gli apparecchi Rex) sono riuniti in un armadio ad ante scorrevoli.

Slide System: Settecento design: Giancarlo Fabro

This kitchen was inspired by the 'new classic', designed to meet halfway the tastes and trends of our time. With the contribution of masters of woodworking and artisan painters, Settecento combines ash with finely engraved stainless steel and, for the surface and worktops, unpolished stones from the Carso quarries and Venetian mountains. The Slide System interprets Settecento in Mirror and Staved models, shown here. Household appliances (Rex units are preferred) are united in a wardrobe with sliding doors.

panorama

Dietro lo specchio

Come nobilitare il comunissimo calorifero, trasformandolo in un complemento d'arredo? Nascondendo, dietro una superficie riflettente, un sistema di riscaldamento composto da elementi tubolari. Il progetto Nuage è stato sviluppato per AD hoc dal designer



Simone Micheli, che ha immaginato il frontale come un foglio da disegno bianco: può essere inciso o decorato secondo il gusto del committente. Inoltre, il pannello può essere arricchito da un apparecchio luminoso. **www.madeadhoc.com**
Behind the mirror How to ennoble the humble radiator and transform it into a feature of interior design? The answer is by hiding it behind a reflecting surface, a heating system composed of tubular elements. The Nuage project was developed for AD hoc by the designer Simone Micheli, who imagined its front as a blank drawing sheet. It can engraved or decorated to suit the client's taste. Further, it can be completed with a luminous apparatus. **www.madeadhoc.com**

Calorifero Nuage, un progetto di Simone Micheli per AD hoc
Nuage radiator, a design by Simone Micheli for AD hoc

Il colore rosso di Cassina

Nel negozio Cassina in via Durini a Milano, recentemente rinnovato nelle forme da Giancarlo Tintori, domina il colore bianco. Un tono assoluto che al piano terra si illumina di tocchi di rosso – colore istituzionale dell'azienda – mentre al piano primo si mescola al blu, cromatismo simbolo di un'altra azienda storica del gruppo, ossia Alias. Una passatoia high-tech, formata da 50.000 led rossi, accoglie il visitatore all'ingresso. Al centro dello spazio, la scala progettata da Achille Castiglioni è rimasta immutata: a testimoniare un talento senza pari. **www.cassina.it**

Red for Cassina At the historic Cassina store on Via Durini in Milan, recently refurbished by Giancarlo Tintori, white is the predominant colour. Its absoluteness is relieved on the ground floor by patches of red, the company's signature colour, while on the first floor it is mixed with blue, the symbol of Alias, another famed brand in the group. A high-tech strip of 50,000 red LEDs welcomes customers at the

entrance. At the centre of the space, the staircase by Achille Castiglioni has been left untouched to witness the great designer's matchless talent. **www.cassina.it**

Giancarlo Tintori ha curato per Cassina la ristrutturazione dello showroom milanese
Giancarlo Tintori has refurbished Cassina's Milan showroom



Fotografia di photography by Tommaso Sarini

Scegliere la scuola giusta

Nel dopoguerra, a Milano, nasce un centro educativo che per primo riconosce l'importanza del design: la Scuola Politecnica di Design, fondata da Nino di Salvatore nel 1954. In cinquanta anni di attività, la scuola ha integrato l'insegnamento del progetto con un approccio multidisciplinare (ergonomia, psicologia, linguaggi visivi della comunicazione), interpretando così un presente in continua evoluzione. In questo senso, sono significative le collaborazioni che SPD ha inaugurato con il mondo della produzione. Microsoft partecipa dal 2001 ai Master con una ricerca sugli oggetti domestici: tecnicamente avanzati, esibiscono un'apparenza che nasconde o, meglio, rende invisibile la parte tecnologica. Nel 2003 il Master è stato coordinato da Piero Lissoni. **www.scuoladesign.com**
Choosing the right school In post-war Milan, Nino di Salvatore recognized the importance of design by founding, in 1954, the Polytechnic School of Design. Over its 50-year history, the school has combined the teaching of design with a multidisciplinary approach (ergonomics, psychology, the languages of visual communication) to interpret an ever-evolving present. To

this end the school has forged significant links with industry. Microsoft has participated since 2001 to the Masters with a research project on domestic objects. Technically advanced, the items' exteriors hide, or render invisible, the technology inside. Piero Lissoni coordinated the Masters in 2003. **www.scuoladesign.com**



Computer palmare portatile Emove (progetto di Sealine Yam e Romain Vollet) **Emove, a palmar portable computer designed by Sealine Yam and Romain Vollet**

Controllo a distanza

Il sistema Tebis TS di Hager può essere applicato con efficacia agli impianti elettrici che utilizzano la tecnologia bus. Rispetto alle installazioni tradizionali, questi sistemi intelligenti permettono il controllo di diverse funzioni: ad esempio, dell'impianto di illuminazione e di condizionamento e riscaldamento dell'aria. Negli alberghi, il sistema Tebis TS di Hager predispone addirittura la stanza all'arrivo dell'ospite. Installato all'interno di capannoni industriali, regola l'illuminazione dei diversi settori, ottimizzando così il grado di luminosità e controllando il consumo energetico. Tebis TS è stato installato anche nel museo Guggenheim di Venezia. **www.hager.de**

Remote control

The Tebis TS system by Hager can be applied effectively to electrical systems that use bus technology. Compared to traditional models, these intelligent systems facilitate the control of diverse functions, such as lighting, air conditioning and heating systems. In hotels, the Tebis TS system by Hager even prepares rooms for guests when they arrive. Installed in industrial sheds, it regulates the lighting of different sections, optimizing the degree of luminosity and lowering energy consumption. The Tebis TS system has been installed at the Peggy Guggenheim Collection, Venice. **www.hager.de**

Un lavabo per tutti

Nella gamma di prodotti per il bagno Disegno Ceramica, c'è una soluzione ad ogni problema: sanitari, piatti doccia, lavabi, complementi d'arredo realizzati in molteplici forme e dimensioni. Partono da un disegno geometrico essenziale; per arrivare poi a forme più ricercate, che in



qualche modo rievocano atmosfere di altri tempi. Come la serie Labrum, un lavabo ad ellisse che viene prodotto in tre misure (41x55, 41x74, 41x1000) ed è corredato da un portasciugamani in acciaio lucidato. La misura 41x1000 permette l'inserimento di una coppia di rubinetti. www.disegnoceramica.com
One washbasin for all
The Disegno Ceramica bathroom product range has a solution for every problem: toilets and fixtures, shower floors, basins and accessories made in multiple shapes and sizes. They start from an essential geometrical design to arrive at more sophisticated forms reminiscent of past environments. The Labrum range, for instance, elliptical basins produced in three measurements (41 x 55, 41 x 74, 41 x 1000), comes with a polished-steel towel rail. The 41 x 1000 size allows a pair of taps to be inserted. www.disegnoceramica.com

Lavabo doppio Labrum 105 di Disegno Ceramica
The Labrum 105 double basin from Disegno Ceramica

All'università seduti comodamente

Scordiamoci i vecchi seggiolini in legno dell'università: quelli che rompevano le calze, intrappolando le gambe. Dante Bonuccelli ha studiato per Lamm Blade, un sistema innovativo costituito da lastre in alluminio tagliate a getto d'acqua. Appare estremamente leggero in quanto le sue parti hanno uno spessore pari a 1 cm. Utilizzando lastre invece che elementi tubolari, Bonuccelli ha ridotto del 50% l'ingombro, guadagnando così una fila ogni 15. Sedili e schienali sono realizzati in poliuretano integrale Classe 1. Blade è stato scelto per attrezzare alcune aule dell'Università Luigi Bocconi di Milano. www.lamm.it

Blade, sistema di sedute collettive. Un progetto di Dante Bonuccelli per Lamm Blade, a community seating system designed by Dante Bonuccelli for Lamm



Comfortably seated at the university Forget the old wooden university seats that used to ladder girls' stockings and trap students' legs. For Lamm Blade, Dante Bonuccelli has come up with an innovative system composed of aluminium sheets cut like falling water. With parts only one centimetre thick, it appears extremely light. By using sheets instead of tubular pieces, Bonuccelli has been able to cut dimensions 50 per cent and thus gain one row every fifteen. Seats and backrests are in Class 1 integral polyurethane. Blade was selected to furnish some of the lecture halls of Luigi Bocconi University in Milan. www.lamm.it

Faretti versatili

La collezione di lampade Zoom, prodotta da Regent Lighting, possiede un carattere versatile. I faretti Zoom da binario, incasso e plafone, si possono orientare liberamente, poiché consentono una rotazione orizzontale pari a 360 gradi e verticale di 75. Inoltre, secondo le esigenze, possono montare diversi tipi di sorgenti luminose, che vanno dalla lampadina alogena a quella alogena a basso voltaggio; dalla lampada R-PAR alla lampada a scarico ad alta pressione. Per modificare la qualità del flusso luminoso, si può cambiare il riflettore scegliendo tra quattro modelli. www.regent.ch



Proiettore da binario Zoom di Regent Lighting
Regent Lighting's Zoom rail projector

Un'azienda, cinque anime

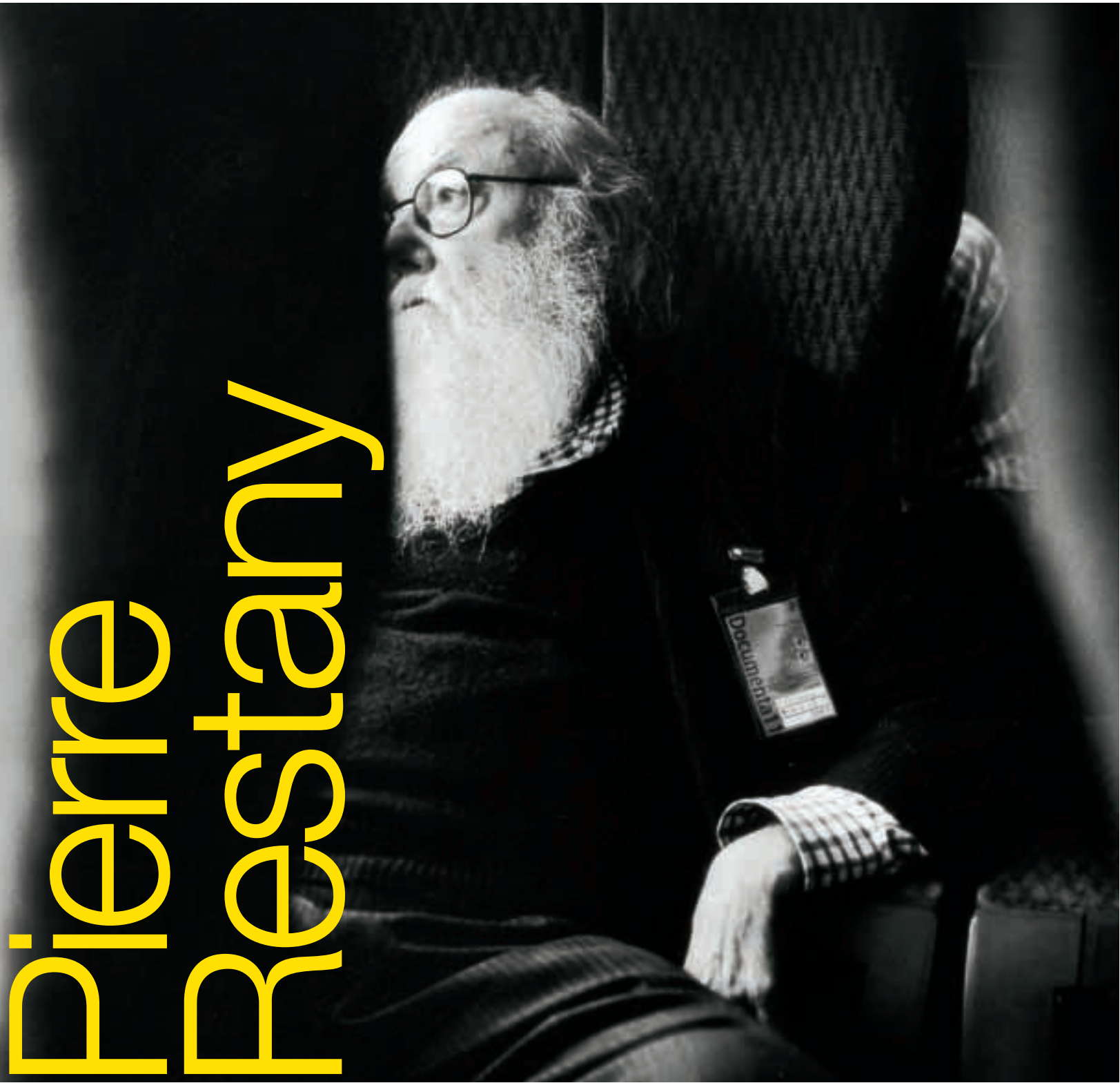
La firma identifica una persona. Firme di Vetro rappresenta invece cinque aziende diverse: I Tre, Murano Due, Alt Lucialternative, Aureliano Toso Murano 1938 e Gallery Vetri d'Arte. Cinque marchi industriali, ognuno con una sua storia e specificità, che coesistono liberamente ed insieme si sono presentati per la prima volta a EuroLuce 2003. La produzione si esprime in un design dal gusto contemporaneo, coniugato alla cura artigianale nella rifinitura dei particolari e nella lavorazione del vetro tipica di Murano. Firme di Vetro riserva una particolare attenzione alla tipologia a sospensione: in Elica, un foglio in vetro biancolatte, curvato e sagomato a mano, pare adattarsi sopra la sorgente luminosa. www.firmedivetro.com
One business, five minds
A signature identifies a person, but the name Firme di Vetro (Signatures in Glass) represents five different companies: I Tre, Murano Due, Alt Lucialternative, Aureliano Toso Murano 1938 and Gallery Vetri d'Arte. The five industrial brands, each with its own story and peculiarities, were first presented

Flusso Design ha progettato per Aureliano Toso la lampada a sospensione Elica
Flusso Design created the Elica suspension lamp for Aureliano Toso

Versatile spots

The Zoom collection of lamps by Regent Lighting is highly versatile. The rail-mounted, built-in and ceiling Zoom spots may be oriented as desired, allowing 360-degree horizontal and 75-degree vertical rotation. Depending on requirements, they can also use different types of light sources, ranging from halogen bulbs and low-voltage halogen to R-PAR and high-pressure discharge lamps. To change the quality of illumination, a choice of four different reflectors is available. www.regent.ch

together at EuroLuce 2003. Their products feature design with a contemporary taste, coupled with the craftsmanship of detailed finishing and the glass processing typical of Murano. Firme di Vetro devotes particular attention to the suspension-type lamp. In Elica, a milky-white glass sheet, bent and hand shaped, seems to rest on the light source. www.firmedivetro.com



Ironico eroe di molte battaglie per l'arte contemporanea, Pierre Restany è stato una delle anime di *Domus*, il nostro critico più autorevole che per quarant'anni ci ha aiutato a capire il mondo attraverso una personalissima visione. In omaggio alla sua figura straordinaria, pubblichiamo il suo ultimo scritto, accompagnato dai ricordi di chi gli è stato amico e compagno di strada

Pierre Restany made an unique contribution to *Domus*. For more than 40 years he was much more than a distinguished and passionate art critic for the magazine. He helped shape its view of the world. Overleaf we print his last review, and some of his friends and colleagues remember him



© Wolfgang Staehle

Pierre Restany

Per tutta l'estate la Fondazione Cartier ospita una mostra che illustra l'incontro spirituale avvenuto fra artisti contemporanei e sciamani Yanomami, una tribù di indiani che vive in Amazonia, fra l'alto Orinoco e l'alto Paraná: i diversi momenti di questo incontro sono commentati o rivelati attraverso interventi degli artisti Claudia Andujar, Lothar Baumgarten, Vincent Beaurin, Raymond Depardon, Gary Hill, Tony Oursler, Naoki Takizawa, Adriana Varejão e Volkmar Ziegler. Si tratta soprattutto di reportage fotografici, di riprese video, della ricostruzione di un'iconografia storica, di 'insegne' e installazioni che fanno riferimento all'habitat e ai comportamenti degli Yanomami, ai loro rudimentali strumenti di cacciatori e al loro villaggio principale: il watoriki, l'abitazione collettiva a forma di cerchio che ha al centro una sorta di arena, quasi una radura in mezzo alla foresta. Il tema dominante è lo spirito della foresta che gli sciamani sono riusciti a trasmettere agli artisti bianchi, venuti fra loro a dividerne

la quotidianità e a testimoniare lo stile di vita. Con il loro linguaggio gli artisti hanno fissato l'immagine, lo specchio o l'oggetto, le manifestazioni di una vita tribale fondata sulla cultura della foresta. Una cultura che è difficile cogliere attraverso l'osservazione puramente antropologica; a volte bisogna essere pronti a intuirne magari soltanto nel lampo fuggevole di uno sguardo, nella 'geografia' del tatuaggio facciale, nella gestualità rituale cui obbediscono i movimenti del corpo. Gli indiani Yanomami, che vivono nudi nella foresta, compiono gesti dettati da una ergonomia millenaria, che li mettono in comunicazione diretta con le forze della terra e con lo spirito della foresta. Guidati dai loro sciamani, questi cacciatori vivono in una totale complicità con la natura che li circonda. È un legame così intimo che noi bianchi facciamo fatica a distinguere i diversi gradi di coscienza che stanno fra l'atteggiamento di guardia e vigilanza e lo stato di trance. Una volta ho risalito l'intero corso dell'alto Rio Negro, in una zona vicina al Rio Tiquié, cioè proprio

nell'immediata prossimità del territorio abitato dagli Yanomami. Ricordo di avere sentito molto fortemente in quella circostanza, a contatto con le tribù indigene, la forza misteriosa e incommunicabile della conoscenza profonda della foresta, della totale identificazione di una cultura con l'ambiente naturale in cui è inserita. È un'esperienza indimenticabile poter fissare nella memoria questi momenti estremi di una cultura fondata sulla completa identificazione dell'uomo con le forze della natura. È un sentimento che possiamo concepire con la mente, ma di cui ci riesce difficile cogliere la profondità reale. Bisogna innanzi tutto riconoscere l'enorme distanza che nella sfera affettiva ed emozionale ci separa da questi indiani della foresta: essi sono tutti degli iniziati e percepiscono l'ambiente che li circonda con un'acutezza che per le nostre capacità emozionali di uomini 'civilizzati' è ormai sconosciuta. Il viaggio nel cuore della foresta al quale la Fondazione Cartier ci invita è dunque un'esperienza percettiva di rara qualità, che ci permette di intravedere, fra tante

precarietà, la ricchezza sottile di uno stadio anteriore della nostra vita sociale e individuale. A proposito di queste testimonianze di artisti contemporanei, si può dire che toccano il nostro senso dell'umanità? Quale grado di solidarietà ci ispirano queste espressioni primarie di una sensibilità della foresta? La mostra ci mette nella condizione di dare ai nostri sensi un significato fisico assoluto, che sfugge e va oltre i nostri riferimenti mentali: si può fare l'esperienza di un'operazione di "igiene della percezione". E non si può uscire dall'esperienza dell'universo degli Yanomami senza porsi le questioni fondamentali dell'umano che si risveglia alla coscienza del proprio ambiente naturale. Lo spirito della foresta è quello dell'uomo che si interroga su se stesso: e questa mostra rappresenta allora un vero ritorno alle fonti stesse della nostra umanità.

The magic of the Amazon

An exhibition at the Cartier Foundation this summer bears witness to a spiritual encounter between a group of contemporary artists and shamans of the Yanomami people of the Amazon, whose tribal territory stretches between the upper Orinoco and the upper Parana. The terms of this encounter are personally commented upon or explained by Claudia Andujar, Lothar Baumgarten, Vincent Beaurin, Raymond Depardon, Gary Hill, Tony Oursler, Naoki Takizawa, Adriana Varejão and Volkmar Ziegler, whose works consist mainly of photographic reports, videos and the establishment of a historical iconography, 'ensigns' and objective installations based on the habitat and behaviour of the Yanomami, their central village with its circular formation and their rudimentary hunters' implements. The watoriki, the Yanomami's collective roundhouse, creates a central arena, a clearing in the middle of the forest. The keynote of the exhibition is the spirit of that forest, as conveyed by the shamans to the artists who came to share their daily existence and record their remarkable way of life. Within the limits of their own languages, the white artists set down the image, mirror or object, the manifestations of a tribal life



© Claudia Andujar

governed by a forest culture, a culture difficult to feel and approach by the mere reporting of anthropological situations. In doing so, one can only rely on the fleeting expression of a face or the emphasis of its tattooed cartography, on a constant reference to the movements of ritual gestures. The ancient ergonomics practiced by these naked Indians in the forest bring



© Raymond Depardon

them into direct communication with the telluric forces and the spirit of the forest. Guided by their shamans, these hunters live by the rhythm of a vast empathy with nature, in which the different shades of consciousness between watching and trance are hardly discernible to us. I remember, when I myself travelled up the upper Rio Negro, to a zone close to that of the Rio Tiquié in the immediate proximity of the Yanomami territory, how deeply we could sense, through our contact with the tribal peoples there, the mysterious and incommunicable power of their profound knowledge of the forest and the utter identification of a culture with its natural environment. The experience of being able to store in one's memory the intensity of a culture based on the total identification of humanity with the forces of nature was unforgettable: a sentiment conceivable in the mind but difficult for us to feel in the real depth of consciousness. First one must admit the enormous affective distance between us and those initiated tribes of the forest, who perceive their

surroundings with an acuity that cannot be measured by any of our own affective faculties as 'civilized' individuals. The invitation to venture into the heart of the forest extended by the Cartier Foundation comes as a rare perceptive delight. Against the precariousness of our own existence, it affords a glimpse of the subtle richness of an earlier stage of social and individual life. In the light of these accounts by contemporary artists, can we therefore talk of a sense of humanity? And what degree of solidarity is inspired within us by these primary, fundamental manifestations of affinity with the forest? Forced on our senses is an absolute physical meaning that escapes our intellectual terms of reference. This is an experience in the hygiene of perception. On emerging from the Yanomami world, one feels confronted by all the essential questions of human awakening to a consciousness of our surroundings. The spirit of the forest is that of man's self-questioning, and this exhibition takes us right back to the sources of our own humanity.

Magia dell'Amazzonia Magic of the Amazon



© Naoki Takizawa

In queste pagine, alcune immagini tratte da "Yanomami, lo spirito della foresta": la mostra in corso a Parigi, alla Fondation Cartier, fino al 12 ottobre. Nella pagina a lato, il watoriki, l'abitazione collettiva a forma di cerchio

On these pages, pictures from Yanomami, The Spirit of the Forest, the exhibition now on view in Paris at the Fondation Cartier, until 12 October. Opposite, the watoriki, the Yanomami's collective roundhouse



Alessandro Mendini

Pierre Restany mi diceva spesso: “Sandro tu sei come una lucertola sul soffitto di una stanza, sembra che cadi e invece sei lassù”. E io allora: “Pierino tu sei come un serpente incantatore, ma tieni gli occhi chiusi e strumentalizz la lunga barba bianca”. Era questa la nostra gag ripetitiva. Ed io, che ho pochi amici, mi sono sempre detto: Pierre è il mio solo, vero e intimo amico. Ma non ero possessivo e non ero geloso. In realtà sapevo, che così come con me, lui era vero e intimo amico amato da molta altra gente, in ogni angolo del mondo. E con ciascuno aveva abitudini, gag e cerimonie puntuali e specifiche. I suoi intimi amici siamo stati tantissimi, paritetici nel fruire della sua inesauribile abbondanza di idee. Prezioso a me, prezioso a tutti gli altri (e le altre!). Nell’ascoltare oggi l’affettuosa coralità delle reazioni emotive dopo la sua morte, mi chiedo se si abbia più nostalgia del personaggio o del critico d’arte. In realtà Restany ha strettamente sovrapposto le due cose: è particolare per aver vissuto in toto il romanzo della propria persona di critico, ha rappresentato la performance umana di se stesso, ha recitato la sua commedia dell’arte visiva, nel ruolo assieme di attore, di sciamano, sacerdote, protettore, apostolo, messaggero, custode. Pierre Restany non va perciò perimetrato. La sua sostanza è quella di un grande, avventuroso, preciso, specializzato inviato speciale dell’arte. Inviato dell’utopia cosmica dell’arte nella durezza del nostro mondo. Affabile, disponibile, generoso, esotico, illuminista, attento cronista. Tutti abbiamo avuto con Pierre aneddoti divertenti e delicati, copione perfetto per un film su mezzo secolo d’arte. Io e lui, per esempio, avevamo le nostre abitudini. E, lui che più di venti anni fa mi aveva proposto come direttore di *Domus*, quando ancora non ci conoscevamo, fu da allora il mio attento consigliere. Per anni, fino

all’ultimo, sono andato a prenderlo all’Hotel Manzoni. Era seduto nell’atrio con la sua fila eterogenea di artisti questuanti, non negava attenzione, rispetto, e uno scritto a nessuno, come a dei fratelli. Esaurita la fila io e lui andavamo al ‘Baretto’ a mangiare. Sempre lo stesso tavolo, gli stessi suoi amici camerieri, deferenti e protettivi, lo stesso cibo goloso e colto il suo, arido e omeopatico il mio. Sempre tanti pettegolezzi, chiacchiere, la sua ipnotica cantilena, risate da lacrimare. Argomenti: le novità sulle donne in genere e di ogni tipo, poi le diagnosi epocali, l’analisi politica, le mostre, gli stupidi e narcisi critici d’arte, gli elenchi dei possibili futuri direttori di *Domus*, le strategie. Poi lo riportavo all’albergo, lo lasciavo lì, elegante nel suo abito sciupato, aspettavo che premesse il bottone dell’ascensore con la sua piccola e scheletrica mano. In quel ripetitivo momento sempre capivo che Pierre Restany, il romantico viaggiatore di una vita iper-vissuta, era l’uomo più solo del mondo.

The lizard and the snake-charmer
Pierre Restany often told me: “Sandro, you’re like a lizard on the ceiling. You look as if you’re about to fall off, but up you stay”. And I would retort: “Pierino, you’re like a charmer-snake, but you keep your eyes closed and play that long white beard of yours”. This was our favourite joke. And I, who have few friends, always told myself: Pierre is my only really close friend. But I wasn’t possessive, I wasn’t jealous. I knew in fact that as with me, he was the much-loved true and close friend of a great many other people, in every corner of the globe. And each particular friendship with him had its own habits, gags and familiar ceremonies. His intimate friends were innumerable, each with equal rights to tap his inexhaustible wealth of ideas. Precious to me, and precious to all the others – including the women! Listening recently to the affectionate chorus of emotive reactions to his death, I wondered if one feels more nostalgia for him as a person or as an art critic. Restany was actually both rolled into one. He was peculiar in that he lived the novel of his personal life as a critic in toto. He was the human performance of himself, acting out his drama of visual art, in the multiple role of actor, shaman, priest, protector, apostle, messenger and guardian. Pierre Restany should not therefore be placed on any fringe. His substance is that of a great, adventurous, precise and specialised, special art correspondent. He was a correspondent from the cosmic utopia of art in the harshness of our world; the affable, helpful, generous, exotic, enlightened and painstaking reporter. We all have our amusing and personal anecdotal memories of Pierre, each the perfect script for a film about a half-century of art. He and I, for example, had our habits. And he, who more than twenty years ago had put up my name as editor of *Domus* when we still did not know one another, was from then on my attentive adviser. For years, up till the end, I would meet him at the Hotel Manzoni, where he would be sitting in the foyer with his heterogeneous queue of artists requesting services. As if they were his own brothers and sisters, he never



refused any of them his attention, respect or a written piece. When he had dealt with the queue he and I would go to the “Baretto” for a bite. Always the same table, the same waiter friends, deferential and protective, the same appetising and rich food for him, arid and homeopathic for me. Always plenty of gossip, chit-chat and the hypnotic sing-song of his intonation. And laughter till the tears ran down our cheeks. Topics included all the latest about women in general and of every description, followed by epochal diagnoses and political analysis, exhibitions, the stupidity and narcissism of art critics, lists of possible future editors of *Domus*, strategies. Then I would escort him back to the hotel and leave him there, elegant in his crumpled suit, waiting for him to press the lift button with his small, emaciated hand. In that repetitive moment I always knew that Pierre Restany, the romantic traveller through a life lived to the utmost, was the most solitary man in the world.

In alto, Pierre Restany e Yves Klein, sopra Restany con Mimmo Rotella a Milano nel 1987. Nell'altra pagina, in alto, un dialogo fotoromanzo con Andy Warhol, per Domus
This page, Pierre Restany and Yves Klein, top, Restany with Mimmo Rotella in Milan, 1987, above. Opposite, a dialogue in the style of strip cartoon with Andy Warhol

Hans Hollein

Quest’anno, all’apertura della Biennale di Venezia, mancava una persona che, come per un rito, sempre ci si aspettava di incontrare: Pierre Restany. Pierre era parte integrante della scena artistica e architettonica, per decenni l’ho visto a tutte le manifestazioni internazionali, l’ho sentito raccomandare all’interlocutore del momento le cose da vedere, e raccontare chi e che cosa aveva scoperto, sempre con lo sguardo in avanti, verso il futuro. L’importanza della sua figura si può paragonare a quella di uno strumento sensibile, un sismografo che sapeva cogliere il valore di manifestazioni ancora sconosciute, metterle a confronto, scriverne nei suoi articoli e nei suoi libri, parlarne nei dibattiti. Una volta che aveva scoperto qualcosa di nuovo, o qualcuno, e che ne aveva intuito l’importanza, lo accompagnava, lo sosteneva, lo incoraggiava nelle diverse fasi del lavoro. Tutta la seconda metà del Novecento è debitrice a Restany di un grande contributo da lui dato alla definizione dei movimenti e dei fenomeni artistici. Ai miei occhi era importante la sua capacità di spaziare su tutte le arti, senza limiti di alcun tipo. Per lui non c’erano confini fra architettura e arti visive: sapeva capire e trasmettere al grande pubblico gli sconfinamenti, gli accavallamenti, i “cross-over”, come si direbbe oggi, convinto che tutto questo aiutasse a scoprire e a schiudere nuovi territori. Qualche decina d’anni fa, per esempio, trovai inaspettatamente su *Domus* un articolo di Restany che parlava della mia idea di architettura ‘spray’, un segno della sua capacità di comprendere gli sforzi e i tentativi che si proponevano di allargare l’idea dell’arte e dell’architettura (e anche la gamma dei media che potessero trasmettere questa idea). Già all’inizio degli anni Cinquanta Restany si muoveva su un enorme campo d’azione, da Yves Klein a César a Hundertwasser e per questo era incoraggiante: faceva sperare che si potesse guardare al futuro, e vederne gli sviluppi, da angolazioni diverse, e che fra le arti non ci sarebbe stata

separazione ma simbiosi. “Alles ist Architektur, tutto è architettura”, dicevo io allora. Oggi e per sempre Pierre ci mancherà.

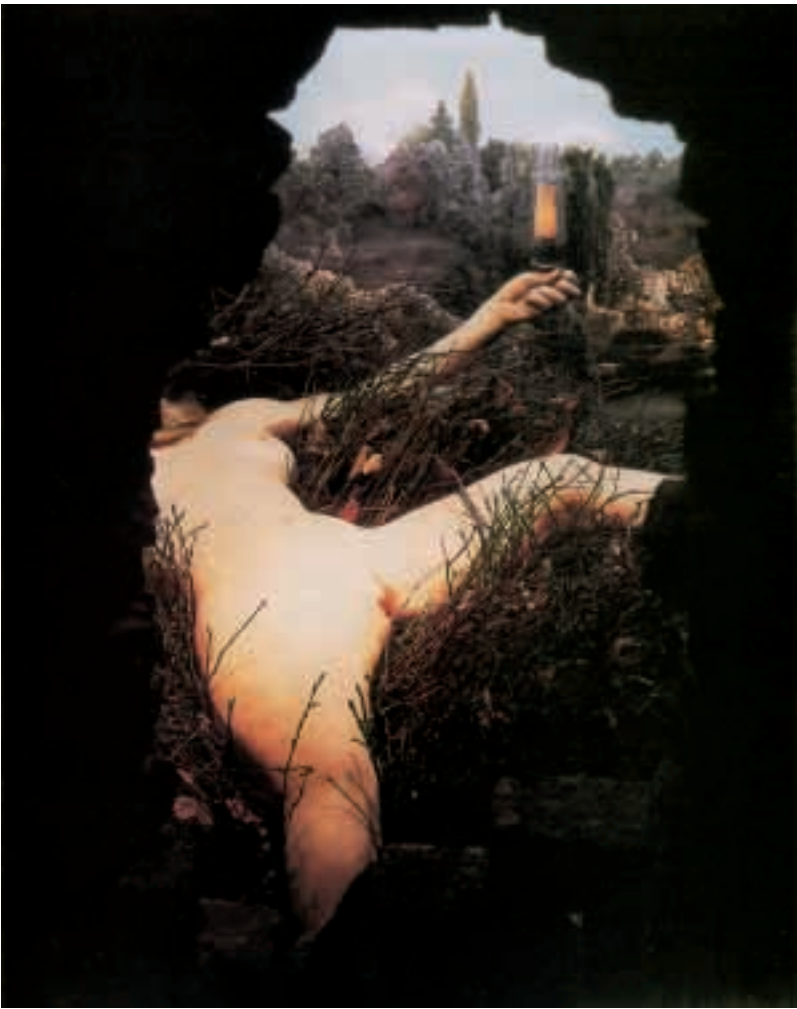
The critic as seismograph

At the opening of this year’s Biennale in Venice one person whom you would expect to run into almost ritually was missing – Pierre Restany. He was such an integral part of the art and architecture scene whom I encountered during decades at those many global events – he enthusiastically telling you what you had to see and whom he had discovered – always on the way into the future. The importance of Restany was that of a sensitive instrument, a seismograph, sensing the importance of yet undiscovered utterances and statements and confronting them with those developments and dealing with them in his numerous articles and books as well as his participation in the ongoing debate. Having once discovered something or someone, newly encouraged that they were important he continued to be interested and supportive. The second half of the last century owes him important contributions to its definition. What to me was so important is his early encompassing – without limits – of all the arts. For him there was no border between architecture and the arts and he understood, and propagated, this trespassing activity – you today would call “cross-over” – and it helped to open up new territories. Decades ago – for instance – I suddenly find an article in *Domus* showing my architectural “spray” – a sign of his understanding the various attempts to broaden the idea of art and architecture (and its media) into the future. His scope was wide at the beginning of the fifties – Yves Klein, César and Hundertwasser and this gave encouragement that you could approach – and see the development of – the future from different angles and that there will be not a separation, but a symbiosis, of the arts. “Alles ist Architektur” I called it. We will miss him.

Il critico come
sismografo
The critic as
seismograph

Maria Grazia Mazzocchi

“Qual è l’opera d’arte che preferisci?” ho chiesto a Pierre Restany un lontano giorno di giugno del 1975. “Ma naturalmente *L’Origine du Monde* di Marcel Duchamp!” mi ha risposto. Eravamo a Boston, e il giorno dopo siamo partiti per Filadelfia perché Pierre voleva farmi vedere di persona quest’opera. Non mi aveva preparato alla visione che mi si sarebbe dischiusa guardando dal buco della serratura della porta chiusa da Duchamp, e l’emozione provata allora resta ancora vivissima in me ancora oggi, dopo tanti anni. Ma quel che mi colpì maggiormente fu il comportamento di Pierre: allegro e felice, rideva, guardava e mi guardava, poi tornava a ridere con una gioia profonda che mi rimandava a entrambi i bambini che vivevano in lui: l’enfant prodige e l’enfant terrible. Ho cominciato a lavorare vicino al grande Superpierre (così lo chiamava James Wines) nel 1973, poco dopo la morte di Yves Klein. Malgrado la sua incredibile vitalità, Pierre portava in sé, in un luogo profondo del suo essere, questo lutto incancellabile per la perdita di quelle esperienze eccezionali che, accanto al grande artista del Nouveau Réalisme, gli avevano fatto gustare i livelli dell’estasi. Con Yves Klein, Pierre aveva vissuto la trasformazione profonda della vita e della natura attraverso l’arte, e questa trasformazione egli ha continuato a cercare per tutta la vita nei ‘suoi’ artisti, nei suoi amici, nei suoi amori, senza però mai ritrovare a pieno lo stato di grazia conosciuto negli anni dello stretto connubio con Klein. Impossibile seguire Pierre nelle sue peregrinazioni nel mondo dell’arte! Alla Biennale di Venezia non poteva fare due passi senza essere assalito dai suoi molti ammiratori: artisti, mercanti, colleghi, giornalisti, o dai numerosi questuanti che si rivolgevano a lui per consigli, informazioni, raccomandazioni varie... Solo a bordo di un aereo trovava un po’ di pace, e così ha trascorso gran parte della sua vita in volo tra un continente e l’altro, portando la sua lucida critica, la sua profonda capacità interpretativa, il suo entusiasmo progettuale in ogni angolo del pianeta. Dal cielo mi mandava sempre messaggi, intesi a



costituire una collezione molto speciale: a volte una vera lettera sulla carta leggera delle linee aeree, più spesso una cartolina, con messaggi brevi e intensi, che dal 1982, anno della fondazione di Domus Academy, terminavano sempre con l’augurio: “Ad majorem Domus Academiae gloriam!”. Pierre ha amato molto Domus Academy, nata anche su sua ispirazione proprio da uno scambio di idee su un volo Milano/New York: ed è sempre stato l’ispiratore delle sue iniziative più belle, fino all’ultimo progetto elaborato insieme il Natale scorso, dei seminari con artisti di arti diverse provenienti da diverse parti del mondo, che chiameremo a sperimentare la possibilità di lavorare insieme. La “comunicazione

planetaria” del potere di trasformazione dell’evento artistico era l’autentica missione di Restany, ed egli le è rimasto fedele, instancabile ed entusiasta, fino alla fine.

‘What is your favourite work of art?’, I asked Pierre Restany one day in June 1975. ‘Duchamp’s *Origin of the World*, naturally’. We were in Boston at the time, and the next day we left for Philadelphia because Pierre wanted to show me the work personally. He hadn’t prepared me for the vision that would be revealed through the keyhole of Duchamp’s door. After all these years I still vividly recall the emotion it stirred in me. But what struck me most was Pierre’s own reaction: he was radiant and happy, looking at me and

laughing with a joie de vivre that reminded me of both the children in him: the child prodigy and the enfant terrible. I first worked with the great Superpierre (as James Wines used to call him) in 1973, shortly after the death of Yves Klein. Despite his incredible vitality, Pierre carried with him to the end of his life a profound sorrow at the loss of his friend and the extraordinary experiences that he had shared with the great artist of New Realism. With Klein, Pierre had lived through a profound transformation of life and nature through art. For the rest of his life he continued his quest for that transformation through ‘his’ artists, his friends and his loves, but he never quite succeeded in regaining that state of grace experienced during his intense friendship with Klein. His life was thus marked by a deep nostalgia, but lived with astonishing energy. Nobody could keep up with Pierre on his travels around the world of art. At the Venice Biennale he couldn’t take two steps without being waylaid by countless admirers or beleaguered by supplicants who would accost him with requests for advice, information, a good word here or there. Only on board a plane could he get a bit of peace. Pierre spent much of his life flying from one continent to another, taking his lucid criticism and inexhaustible enthusiasm to every corner of the planet. From the sky he was always sending me messages, which came to form a very special collection. From 1982, the year Domus Academy was founded, they always ended with the words ‘Ad majorem Domus Academiae gloriam!’ Pierre dearly loved Domus Academy, which had come into being partly as a result of his own inspiration after an exchange of ideas during a flight from Milan to New York. He was always the inspiration, too, behind his own finest initiatives, as to his final project, which we drew up together last Christmas: seminars with artists from different fields of art and parts of the world. We shall be inviting them to experiment with the possibilities of collaboration. The ‘global message’ of the power to transform an artistic event was Pierre’s authentic mission in life, and he remained indefatigably and enthusiastically faithful to it until the very end.

In questa pagina, l’opera ‘favorita’ di Restany *L’Origine du Monde* di Marcel Duchamp

This page, Restany’s ‘favourite’ work *L’Origine du Monde* by Marcel Duchamp

Nicolas Borriaud

La leggenda che circonda l’uomo (“Restany? Un mito”, diceva Warhol) rischia di offuscare la ricchezza della sua opera e l’attualità delle sue idee. Non dimentichiamo che, in un periodo in cui ci si occupava ancora della querelle fra astrazione e figurazione, Restany creava gli strumenti concettuali che ancora oggi ci permettono di accostarci all’arte del nostro tempo. Restany ha dato il via a quello che si potrebbe definire il primo pensiero della storia dell’arte che faccia ricorso al concetto di uso: il Nouveau Réalisme è il Dadaismo considerato come un attrezzo (il Nouveau Réalisme, “40° sopra il Dada”), come la base di un linguaggio, e non come un feticcio da conservare nei musei. Ed è perché il critico d’arte francese più celebre del mondo non aveva mai assunto alcuna carica di tipo pubblico – per quanto ciò possa sembrare incredibile – che Jérôme Sans e io siamo stati così felici che nel 1999 egli abbia accettato di essere il presidente dell’associazione del Palais de Tokyo a Parigi. Una vita così piena, disseminata di intuizioni straordinarie, imperniata sulle battaglie teoriche, assistita da una rara eloquenza, gli procurò parecchi nemici. La sua fama internazionale ancora di più. Le sue doti e le sue capacità, i suoi sigari cubani, il suo modo di accostarsi all’arte attraverso la vita, la sua assoluta indipendenza, il suo disprezzo per la mentalità burocratica, le sue battute sferzanti gliene attirarono altri. Fino alla fine gli si è fatto l’onore di attaccarlo: anche recentemente, certi critici del tutto privi del senso del ridicolo hanno deriso e sbeffeggiato le sue interpretazioni di Yves Klein. Numerosi sono stati coloro che gli hanno fatto capire con aria di condiscendenza che la sua stagione era passata: proprio costoro dovranno presto accorgersi che l’eredità intellettuale dell’uomo del Nouveau Réalisme è ben più ricca di quanto si degnino di credere. L’appuntamento è fra qualche tempo, in un secolo che sarà più restaniano di quello passato.

The legend of the man – Warhol already referred to him as a “myth”– might perhaps eclipse the richness of his work and the timeless impact of his concepts. But let’s not forget that while people were still concerned about the issue of abstract and figurative, Restany was busy forging the conceptual tools that are still used in our approach to contemporary art. Restany developed what might be described as the first thinking in the history of art in terms of usage. His Nouveau Réalisme was Dadaism treated as a tool (Nouveau Réalisme, “40° above Dada”); it was the basis of a language, no longer a vain fetish to be stored in museums. Restany taught us that art was first and foremost a “hygiene of vision”; not a collection of more or less successful objects, but an optical apparatus through which to look at the world around us. Restany lived and worked in Paris, Milan and the rest of the world. The only corridors he ever frequented looked more like passenger loading bridges than those of power. And it was because the world’s most acclaimed French art critic, incredible as it may seem, had never attained to any public responsibility, that Jerome Sans and I were so proud when, in 1999, he accepted the post of president of the Palais de Tokyo association. A life so rich, studded with extraordinary intuitions, fired by theoretical combat and a rare eloquence, earned him many enemies; his international celebrity still more. His aptitudes and easy manner, his Cuban cigars and his air of living art as life, his absolute independence and his contempt for bureaucracy, the scathing ferocity of his bons mots were repaid. Right up to the end, he received tribute through attack; and recently, certain condescending critics, without much sense of the ridiculous, violently booed his interpretations of Yves Klein. And suggested that Restany had had his day. They, however, will soon come to realise that the intellectual legacy of the inventor of new realism goes far deeper than they would have us believe. Indeed art in this century will owe even more to Restany than the last.

Stefano Casciani

Ho conosciuto Restany nel 1979 a casa degli amici Lea Vergine ed Enzo Mari, quando appena arrivato a Milano iniziavo il mio apprendistato nell’arte collaborando a una grande mostra curata da Lea Vergine, “L’altra metà dell’avanguardia”. Incalzato cortesemente, Pierre continuava a estrarre dal taccuino e dalla memoria nomi, ricordi, indirizzi e numeri di persone, ancora rintracciabili, che potessero ricostruire le vicende delle avanguardie del Novecento, attraverso il lavoro delle artiste donne. Con l’aria già da antico saggio, nulla lasciava trapelare della sua vigorosa vicenda esistenziale. L’avrei incontrato ancora a *Domus* di lì a pochissimo: l’incendiario organizzatore del festival del Nouveau Réalisme a Milano (con il sostegno dell’allora sindaco Aniasi), il reduce delle guerre perdute e vinte per sostenere l’originalità europea contro il conformismo pop, lo scanzonato protagonista dei fumetti ideati per Mendini e Maria Grazia Mazzocchi, convivevano serenamente in lui, che pure mai trascendeva da una natura profondamente umana. Con le sue debolezze e genialità, le sue risate e le sue collere, ha scritto come uomo e come critico pagine indispensabili a capire non solo l’arte, ma anche gli uomini e le donne che la fanno o semplicemente l’amano. Il ricordo più struggente rimane non l’ultimo addio nella chiesa di Saint Germain du Prè, ma un altro, più tenero e delicato come solo Pierre sapeva essere. In un passaggio dello spettacolo *70 Angels on the façade*, allestito da Bob Wilson per i 70 anni di *Domus*, innalzato su un’improbabile zattera carica di oggetti memoria del design italiano, che veniva trascinata lentamente fuori scena da un carrello, Restany salutava con la mano il pubblico, che applaudiva lui, il design italiano e *Domus*. Società dello spettacolo? Forse, ma con un intellettuale attore protagonista d’eccezione.



I met Restany in 1979 at the home of our friends Lea Vergine and Enzo Mari, having just arrived in Milan to start my apprenticeship in the art world by collaborating on a major exhibition curated by Lea Vergine: *The Other Half of the Avant-garde*. Gently prodded, Pierre continued to pull out of his notebook and from his memory the names, recollections, addresses and telephone numbers of people, still retraceable, who might be useful in reconstructing the vicissitudes of the 20th-century avant-gardes through the work of women artists. He already had the air of a sage, and nothing was revealed of his vigorous existential background. I was to meet him again very soon afterwards at *Domus*. In him were serenely combined, though without ever eclipsing a profoundly human nature, the inflammatory organiser of the Nouveau Réalisme festival in Milan (with the backing of the then mayor Aniasi), the veteran of wars lost and won in defence of European originality against pop conformity, and the easy-going main character in the comic strips produced for Mendini and Maria Grazia Mazzocchi. With his weaknesses and his accomplishments, his laughter and his fits of wrath, as a man and as a critic he wrote pages crucial to our understanding not only of art, but also of the men and women who create it or simply love it. One’s most poignant memory is not of the last farewell to him in the church of Saint Germain du Prè, but another, more tender and uniquely touching picture of Pierre: in a passage from the performance *70 Angels on the Façade*, directed by Bob Wilson for *Domus*’s 70th anniversary, Restany stood on a raised, improbable raft, laden with objects representing the story of Italian design. As the raft was slowly dragged off stage by a trolley, Restany waved from it to the audience, who applauded him, Italian design and *Domus*. The entertainment society? Perhaps, but with an outstanding intellectual in the leading role.

Il tavolo di Pierre Restany a Domus Restany’s desk at Domus

Se c'è una cosa che non si può fare a meno di notare a proposito del nuovo Beacon Museum della Dia Foundation, situato a nord di New York, che pubblichiamo in questo numero di *Domus*, è la sua dimensione. Ha una superficie espositiva di 30.000 metri quadrati, ed è quindi straordinariamente grande: per chi ama le statistiche, è probabilmente il più grande spazio dedicato all'arte contemporanea che si sia mai visto. E naturalmente è un luogo bellissimo, dove esporre arte nel modo più appassionante. Per un altro verso, però, potrebbe farci sentire un po' a disagio. È forse un'altra manifestazione del trionfo del 'grande', che dal mondo dei consumi dilaga nell'arte? Dalle auto sempre più voluminose che consumano sempre più carburante agli home cinema sempre più giganteschi, ai frigoriferi-monolocale, le cose che possediamo sono diventate sempre più grandi, gonfiandosi nell'ostinato tentativo di indurci a consumare di più, di farci sentire insoddisfatti di ciò che abbiamo, di farci desiderare di sostituire divani anoressici e televisori portatili con altri più grandi e, per questo, migliori. È un fenomeno dilagante, che si registra ovunque, dai garage alle cucine con le loro attrezzature da ristorante che basterebbero a sfamare decine di persone e che invece sono usate solo per cuocere qualche uovo. È noto che anche i nostri corpi stanno diventando sempre più massicci, in una sorta di epidemica obesità globale. Negli Stati Uniti le case stanno diventando sempre più vaste, benché le dimensioni della famiglia media stiano calando. Non è un azzardo considerare parte di questo fenomeno anche l'aumento di scala degli spazi destinati all'arte. Questi nuovi giganteschi spazi si stanno riempiendo di opere d'arte sempre più grandi: quella di Anish Kapoor, che occupa tutta l'enorme Turbine Hall della Tate Modern, è solo il primo di una serie di pezzi che fanno sembrare piccolo e delicato anche il *Tilted Arc* di Richard Serra. Nella scultura, il dilatarsi delle dimensioni può forse giustificarsi con l'idea che in questo modo l'arte possa rivendicare una scala urbana e qui trovarvi la sua giusta collocazione: ma, ahimè, può anche far venire il fastidioso dubbio che si tratti a volte di vuota magniloquenza.

Editorial The single most inescapable thing about the Dia Art Foundation's new Beacon museum in upstate New York, featured in *Domus* this month, is its sheer size. At nearly 30,000 square metres, it is quite extraordinarily big. For those with an interest in statistical rankings, it is probably the largest space dedicated to contemporary art that the world has yet seen. It is, of course, a beautiful place in which to show art in the most moving way. But on another level, it cannot but make one feel a little uneasy. Is it another example of the triumph of the big that has spilled over from consumerism into the world of art? From gas-guzzling, overgrown off-road sports utility vehicles to ever more gigantic home cinemas and walk-in refrigerators, our possessions have become larger and larger, pumped up in a desperate attempt to make us consume more, to leave us discontent with what we once had, thirsting to replace anorexic portable TV sets and sofas with bigger and supposedly better models. It's a phenomenon that can be seen everywhere from the kitchen – with its restaurant-quality cooking equipment capable of feeding dozens at a time but used for little more than boiling eggs – to the garage. Famously, we ourselves are getting larger and larger in the face of a global obesity epidemic. In the United States, houses are getting larger and larger even as average family sizes are falling. The 1,000-square-metre house is now commonplace, even for three-person households – perhaps in an attempt to ensure that we are not squeezed out of our homes by that avalanche of larger and larger possessions. It's not hard to see the inflation of scale in art as part of the same phenomenon. These gigantic new art spaces are being filled with ever larger artworks. Anish Kapoor's vast Maryas, which filled Tate Modern's enormous turbine hall, is just the first in a series of pieces that make Richard Serra's *Tilted Arc* look small and delicate. Part of the reason for the inflation of scale for sculpture is the realization that size can allow art to assert itself on an urban scale and hold its own in the civic environment. But there is also the nagging doubt that it is empty bombast.

Gli autori di questo numero/ Contributors to this issue:

Nicolas Borriaud critico d'arte, dal 1999 è direttore del Palais de Tokyo di Parigi, insieme J. Sans. Nel 1987 ha fondato e diretto la rivista *Documents*
Nicolas Borriaud is an art critic and curator. Since 1999 he has been the director of the Palais de Tokyo, Paris, (with J. Sans). In 1987 he founded the *Documents* magazine

Quentin Newark grafico, scrive di design. Il suo ultimo libro *What is graphic design?* è considerato "essenziale per chiunque sia anche vagamente interessato al design".
Quentin Newark is a graphic designer who also writes about design for numerous publications. His book *What is graphic design?* has been called "essential for anyone even vaguely interested in design".

Rowan Moore dirige l'Architecture Foundation di Londra e scrive di architettura per il *London Evening Standard*. È stato direttore di *Blueprint*.
Rowan Moore is the Director of the Architecture Foundation and Architecture Critic of the *London Evening Standard*. He was formerly editor of *Blueprint*.

Jürgen Tietz critico d'architettura, lavora a Berlino. Recentemente ha pubblicato *Berliner Verwandlungen. Architektur Geschichte Denkmal*, Berlino 2000
Jürgen Tietz is an architecture critic based in Berlin. His most recent book is *Berliner Verwandlungen. Architektur Geschichte Denkmal*, Berlin 2000

Si ringraziano/With thanks to:
Massimiliano Di Bartolomeo, Karen Levine, Caterina Majocchi
Traduttori/Translations: Duccio Biasi, Barbara Fisher, Charles McMillen, Carla Russo, Virginia Shuey Vergani, Rodney Stringer

domus 861

MATERIA
design: Carlo Colombo



www.antoniolupi.it




vebba

"Ma... piove?"



Audi A6 con trazione quattro®.
L'innovazione come abitudine.

Quando ci si misura con l'evoluzione, tutto il resto non emoziona più. Guidare Audi A6, ad esempio, con trazione integrale permanente quattro®, cambia il modo di attraversare lo spazio e vivere il presente. Vi aspettiamo nelle Concessionarie per presentarvi i pacchetti di optional "quattro", "Executive" e "Sport".

Audi in Italia sceglie 

Audi Credit finanzia la vostra Audi.